





DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



XVI.

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1905. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder

Wilhelm von Kaulbach

von

BERTHOLD RIEHL

Münchens Kunst nahm mit der Thronbesteigung Ludwigs I. einen jugendlich kraftvollen Aufschwung. Im ersten Regierungsjahre des Königs wurde der Grundstein zur alten Pinakothek gelegt, der südliche Flügel der Residenz und die Allerheiligenkirche begonnen, die Glyptothek ging ihrer Vollendung entgegen und Cornelius, der Meister ihrer Fresken, übersiedelte als Direktor der Akademie nach München. Mit Cornelius kamen zunächst wegen der Glyptothekfresken etliche seiner besten Schüler und weitere folgten, als ihnen die Deckenbilder des Odeons, hauptsächlich aber die ausgedehnten Wandgemälde in den Arkaden des Hofgartens Gelegenheit zu selbständigem Schaffen boten.

Der Hofgarten hatte seinen heutigen Umfang durch Kurfürst Maximilian I. 1613 erhalten und schon damals schlossen ihn Arkaden ab mit Bildern aus der bayerischen Geschichte von Peter Candid. Im Laufe der mehr als zwei Jahrhunderte hatte der Garten manche Veränderung durchgemacht, die letzte war, dass unter König Max Joseph 1822 bis 1823 Klenze den Bazar baute, der sich durch Arkaden gegen den Hofgarten öffnet und mit der Residenz verbunden ist.

Die Arkaden zwischen dem Bazar und der Residenz beschloss der König noch 1826 durch Wandgemälde aus der bayerischen Geschichte schmücken zu lassen, denen im Bazar 1830 bis 1833 Rottmanns italienische Landschaften folgten und später im nördlichen Gang, für den ursprünglich Rottmanns griechische Landschaften bestimmt waren, die Bilder aus dem griechischen Freiheitskampfe von Peter Hess.

Die Arkadenfresken sind ein Denkmal der grossen Ziele von Ludwigs Kunstpflege. Die monumentale Kunst sollte mitten im öffentlichen Leben stehen, sie sollte eine Stätte finden hier, wo jeder jederzeit freiesten Durchgang hatte und doch geschützt vor dem Lärm der Strasse beschaulich geniessen konnte. Dem Volk sollte aber nicht nur durch eine glänzende, jedoch gehaltlose und flüchtige Dekorationskunst imponiert, sondern es sollte durch wahrhaft gediegene Kunst erhoben und angeregt werden. Mit den Rottmannschen Landschaften widmete der König den Arkaden eine der schönsten Kunstschöpfungen, die er ins Leben rief, eine seiner volkstümlichsten entstand durch die Bilder aus der bayerischen Geschichte. Der Zyklus ist kein einheit-

liches und ebensowenig ein künstlerisch irgend vollendetes Werk, wohl aber ist er eine tüchtige Leistung der Cornelius-Schule, durch welche diese und mit ihr die Münchener Kunst gefördert wurde; als grosses Erstlingswerk derselben besitzt er eigenen Reiz, zumal wenn wir uns erinnern, mit welcher Begeisterung sich die junge Künstlerschar an diese Aufgabe machte.

Cornelius hatte die Leitung des Ganzen, für wissenschaftliche Fragen stand ihm Ernst Förster zur Seite, der auch das erste Hauptbild mit Otto von Wittelsbach malte, ferner Joseph Felix Lipowsky und Joseph Görres. Unter den jungen Künstlern, die sich hier meist ihre ersten Sporen verdienten, begegnen uns treffliche Männer, wie Hermann, Eberle, Foltz, der ältere Lindenschmit, Neureuther und auch Wilhelm Kaulbach.

Wilhelm Kaulbach war zu Arolsen am 15. Oktober 1804 geboren, unter den kümmerlichsten Verhältnissen wuchs er heran, bis ihn sein Vater, der ihm den ersten Unterricht gab, 1822 auf die Akademie nach Düsseldorf brachte.

Cornelius, der 1822 seine Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie begann, wurde bald auf das Talent des jungen Kaulbach durch dessen ausserordentliche Fortschritte aufmerksam. Leider wurden die Studienjahre des reichbegabten Künstlers bald gar trübe, weil sehr schweres Leid über die Familie kam.

Nachdem Cornelius Düsseldorf verlassen, wurde Kaulbach im Winter 1825/26 wegen einer Prügelei von der Akademie entfernt und musste sich dann mühsam mit Malstunden durchhelfen. Als daher Cornelius dem Einundzwanzigjährigen Aussicht auf Arbeit in München eröffnete, zunächst dadurch, dass ihm im Odeonssaal das Deckenbild mit Apoll und den Musen übertragen wurde, folgte Kaulbach im Juni 1826 gewiss frohen Herzens diesem Rufe.

Für die Arkaden entwarf Kaulbach die Gestalten der Weisheit und Mässigung, die sich in Bogenzwickeln gegenüber den Historienbildern befanden. Leider wurden, sehr zum Nachteil des Gesamteindrucks, diese wie die übrigen allegorischen Figuren und der teilweise recht hübsche ornamentale Schmuck der Arkaden durch die letzte Restauration beseitigt. Zu der dekorativ ganz wirksamen Bavaria über dem Zugang zur Residenz zeichnete Kaulbach den Karton, den Hiltensberger ausführte, er selbst malte an der Durchfahrt der Arkaden die Personifikationen von Rhein und Donau, Isar und Main, die er 1830 vollendete.

Neben der Bavaria sehen wir in eine grosszügige, hügelige Landschaft, aus der uns, wie so oft in den bayerischen Alpen, die Flüsse entgegenglitzern, die dem Bilde Leben und Ausdruck geben wie dem Antlitz des Auges seelenvoller Glanz. So bieten die beiden Ströme und die zwei Flüsse, indem deren Charaktere fein gegeneinander abgesetzt sind, ein Bild der Schönheit des Bayernlandes, eines Stückes der deutschen Natur, die unsere Künstler damals so begeisterte, als sie das Flusstal entlang mit dem Ränzel auf dem Rücken frohgemut dahinwanderten.

Die geschickt in den ungünstigen Raum komponierten Flussgestalten lassen in Kaulbach noch deutlich den Cornelius-Schüler erkennen, weisen aber durch die schöne Form und die fein durchdachte Charakteristik auch auf ihm eigene Vorzüge. Der still dahinrauschende, sagen-umwobene Vater Rhein ist ein ernster Mann, reich an bedeutenden Erinnerungen, ruhig, aber doch



Wilhelm von Kaulbach

(Nach Original-Aufnahme)

leise bewegt, lagert er auf der Urne, das Haupt durch einen frischen Rebenkranz geschmückt. Die Donau, ein schönes schwarzhaariges Weib, blickt träumerisch voll tiefer Leidenschaft vor sich hin. Der Main, ein kräftiger, frohgemuter Jüngling, stützt sich auf sein Ruder und sieht offenen Auges in die Welt und herüber zur schönen Isar. Diese, als der Fluss, der damals noch frei und unberührt vom Gebirge zur Stadt brauste, ist ein kräftiges und stolzes, aber doch auch anmutiges Mädchen, die Brust von verborgener Leidenschaft geschwellt, welche die schönen Augen ahnen lassen, die in der Isar Farbe schillern; in der Hand hält sie als Gruss vom Gebirge Alpenrosen, frische Farnkräuter aus dem Hochwald schmücken ihr Haar.



Wilh. v. Kaulbach. Des Künstlers Gattin als Braut

Kaulbach fand ja in München vielleicht manches nicht ganz so, wie er es gehofft, und musste sich selbstverständlich mühsam emporarbeiten, aber es war doch ein grosses Glück für ihn, dass er in das bedeutende Kunstleben kam, in einen wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Kreis, in nächste Beziehung zu dem allverehrten Cornelius trat.

Die frische Begeisterung der jungen Schar, die um Cornelius versammelt in den Arkaden malte, sehen wir, als sie 1828 zum Dürerfest nach Nürnberg wallfahrte und zu diesem grosse Transparentgemälde aus Dürers Leben beisteuerte, von denen Kaulbach die Hochzeit Dürers mit Agnes Frey ausführte. Der frische Humor und Übermut der Jugend aber sprach damals aus Kaulbachs lebensgrossen Karikaturen, die er auf noch freie Wände der Arkaden zu aller Ergötzen malte. Einmal entwarf er eine Schlacht, in der Cornelius, auf dem Hausmeister Braun reitend, seine Truppe kommandierte, in der H. Hess als Kapuziner, Schnorr als Fahnenjunker mitzieht, der Bildhauer K. Eberhard als Korporal eine Marienstatuette ans Herz drückte, der Kunstschriftsteller Schorn aber die Trompete blies. Ein anderes Mal karikierte er Hermanns Gefangennahme Friedrichs des Schönen in der Schlacht bei Ampfing, wobei Eberle als Friedrich der Schöne dargestellt war, den höchsten Jubel aber dessen



Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildnis





Wilhelm von Kaulbach del.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Das Narrenhaus



Besieger Ludwig der Bayer erregte, als welcher Ernst Förster mit schönem Zylinder und Regenschirm erschien.

Ernst Förster, der Schüler, treue Anhänger und intime Freund von Cornelius, besass für den Kreis besondere Bedeutung durch seine gediegene literarische und kunstgeschichtliche Bildung. Lebhaftes Interesse für die grosse Literatur war jener Zeit überhaupt und den Cornelius-Schülern



Wilh. v. Kaulbach. Eltern und Geschwister des Künstlers

im speziellen eigen. Freudig wurde es daher begrüsst, wenn Förster in seiner Wohnung den Freunden Dante und andere Klassiker vortrug.

Durch Cornelius gewann ja die Malerei wieder Fühlung mit dem geistigen Leben der Nation. Die Naturalisten des späten 18. und des 19. Jahrhunderts kamen trotz mancher Vorzüge nicht über eine kleinliche, äusserliche Kunst hinaus, die Klassizisten aber standen deutschem Wesen kühl und verständnislos gegenüber, Cornelius dagegen griff mit dem Faust und den Nibelungen zu Stoffen, die sich mit der Ideenwelt unserer grossen Dichter berühren, während man ihn wegen der gedankenreichen Auffassung der Glyptothekfresken mit Recht den Philosophen unter den Malern nannte, obgleich er nie ein philosophisches Buch gelesen haben soll.

Mit Förster trat Kaulbach in nahe und dauerhaft freundschaftliche Beziehungen. Herzlich war in den nächsten Jahren auch das Verhältnis zu Cornelius, der damals mit seinen jungen



Wilh. v. Kaulbach. Studie aus dem Münchener Volksleben

Freunden Ausflüge nach der Menterschwaige oder dem Starnbergersee machte, mit Kaulbach 1832 auch eine grössere Pfingsttour.

Der bedeutende Inhalt und das Gedankenreiche von Cornelius, vor allem sein Streben nach einer grossen, ernsten Kunst als einem würdigen Zeugen deutschen Geisteslebens wirkte massgebend auf Kaulbach. Die Verschiedenheit der scharfgeprägten Charaktere beider Künstler musste aber bald zu wesentlichen Unterschieden ihrer Anschauungen und Ziele führen, die viel zu der Entfremdung beitrugen, die später zwischen beiden eintrat. Cornelius war der gewaltig durchgreifende Bahnbrecher, sein Blick war auf grosses, allgemeines Erfassen der Dinge gerichtet. Kaulbach, einundzwanzig Jahre jünger, konnte vielfach auf den Errungenschaften des Cornelius weiterbauen, er ist gemässigter namentlich auch in seiner Form. Durch den Wandel der Bildungsinteressen wird Kaulbachs Ideenwelt realer, statt religiöser und philosophischer Gedanken und der Sage malt er Geschichte, aber unter grossen Gesichtspunkten, er beobachtet scharf, fasst geistvoll auf, spielt und spottet auch gerne geistreich.

In seiner Bildung war Kaulbach nicht minder Autodidakt wie Cornelius. Beide beseelte trotz des schlechtesten Schulunterrichtes schon früh ein mächtiger Bildungsdrang, der beide auch zu wahrer Bildung führte. Schon als Knabe griff Kaulbach zu den grossen Bildungsquellen der Romantiker und Klassizisten, er liest begeistert in der Bibel, den Nibelungen, dem Cid und im Homer. Die Liebe zu ihnen blieb ihm getreu bis in den Tod, denn in den wenigen Tagen seines letzten Krankenlagers las er noch im Homer und zeichnete flüchtige Entwürfe in ein Skizzenbuch. Zu seiner liebevoll besorgten Gattin aber sagte er damals, wenn ich so Herrliches lese, kann ich das Skizzenbuch nicht entbehren.

In Düsseldorf, noch mehr in München fand Kaulbach mannigfache Anregung, seine Bildung zu vervollständigen, zunächst durch weitere Lektüre besonders der deutschen Klassiker und des Walter Scott, der ja auch manchen Historiker künstlerisch anregte, vor allem aber in näherem Umgang mit bedeutenden Männern verschiedener Bildungsart.

Münchens geistiges Leben hatte durch den Einzug der Universität im Jahre 1826 wesentlichen Zuwachs erhalten. Früh schon trat Kaulbach dem nur ein Jahr jüngeren Philosophen Ernst von Lassaulx näher, der zuerst als Student, seit 1844 als Professor an der Universität

war. Lassaulx machte Kaulbach mit seinem Vetter Guido Görres und mit dessen Vater, dem 1827 an die Münchener Universität berufenen Joseph Görres, bekannt, der Kaulbachs grosszügige Auffassung der Geschichte wohl wesentlich beeinflusste. Auch mit Clemens Brentano kamen Kaulbach und einige befreundete Künstler mehrfach zusammen, denen der Dichter seine Märchen vorlas, die sie illustrierten, wovon sich von Kaulbach noch hübsche Zeichnungen zu Brentanos Müller Radlauf erhielten.



Wilh. v. Kaulbach. Studienzeichnung

Cornelius und Kaulbach waren ausgesprochene Naturfreunde, aber ihr Verhältnis zur Natur ist bezeichnenderweise sehr verschieden. Cornelius war für die Grösse und Schönheit der Natur begeistert, was sich besonders bei jenen Ausflügen gezeigt haben soll, wo er stets bester Laune war; er erkannte auch den hohen Wert des Naturstudiums für den Künstler, wie seine Pläne zur Reorganisation der Düsseldorfer Akademie beweisen, aber als strenger Idealist bildet er seine Form frei, nicht selten gewalttätig.

Kaulbach liebte die Natur. In der trüben Jugend war sie seine Freundin und Trösterin; die einzig glückliche Zeit seiner Kindheit hatte er auf dem Gute seines Grossvaters verlebt. Ausflüge in die Umgebung Münchens oder ins Gebirge, längere Aufenthalte auf dem Lande in Königsdorf, am Tegernsee oder namentlich am Starnbergersee bildeten seine liebste Erholung, brachten ihm die schönsten Stimmungen. Bei seinem Atelier am Lehel, das er 1835 bezog, hatte er einen grossen Garten, den allerlei Tiere bevölkerten, und ebenso war bei dem Hause in der Garten-, jetzigen Kaulbachstrasse, das er 1844 kaufte, ein ausserordentlich grosser Garten mit prächtigen alten Bäumen.



Wilh. v. Kaulbach. Mädchen am Brunnen

Durch diesen Garten floss ein Bächlein, in ihm flogen zahlreiche Tauben umher und bewohnten Igel eine Burg. In dem Garten aber stand ein kleines Schweizerhaus, in dem es während der Sommermonate des Künstlers höchste Freude war, mitten im Grünen zu Mittag zu speisen.

Unter Kaulbachs Jugendwerken sind die Bildnisse besonders interessant. Seine erste namhafte Arbeit ist ein Selbstporträt, das er 1824, also während der Düsseldorfer Studienzeit, malte. Die sehr lebendige, ungemein charakteristische Auffassung des Zwanzigjährigen überrascht in dieser Schule und ist persönliches Eigen des jungen Künstlers, dessen feinem Gesichte man den scharfen Beobachter sofort ansieht, nicht minder aber den Ernst, der infolge der trüben Erlebnisse der Kindheit und Jünglingsjahre schon die jugendliche Stirn umwölkte.

Dies Bild malte Kaulbach wohl für die Seinen, das ansprechende Porträt seiner Braut Josefine Sutner dagegen wird er 1831 wohl für sich selbst gemalt haben, um es auf die Reise zu seinen Angehörigen mitzunehmen, denen er dadurch seine hübsche, künftige Lebensgefährtin wenigstens im Bildnis vorstellen konnte, die er am 22. Juni 1833 heimführte.

Josefine gehörte einer Altmünchener Familie an, ihre Eltern hatten einen Laden unter den finsteren Bögen am Marienplatz. Kaulbach lernte das selten schöne Mädchen schon zu Beginn seines Münchener Aufenthaltes kennen. Für den jungen Künstler war es nicht leicht, das Vertrauen der Familie zu gewinnen, aber allmählich gelang es doch. Bei den Verlobten ist prächtig das Streben, sich gemeinsam zu bilden, und Josefine ist hierin gewiss nicht minder als Kaulbach zu bewundern. Es gelang ihr, was unter den finsteren Bögen nicht leicht und nur bei hoher Begabung möglich war, sich so feine Bildung, so sicheren Takt anzueignen, dass die vielen, die später in dem geselligen Kaulbachschen Hause verkehrten, stets voll Verehrung der liebenswürdigen, geistvollen und anregenden Wirtin gedachten, die den grossen Haushalt so ruhig und doch so sicher leitete, Kaulbach die kleinen Sorgen des Tages stets aus dem Weg räumte, in der Tat der gute Stern seines sich bald so glänzend entwickelnden Lebens wurde.

Eine der feinsten Porträtzeichnungen Kaulbachs, das Bildnis seiner Eltern und der beiden Schwestern entstand wahrscheinlich auch 1831 bei dem erwähnten Besuche in der Heimat. Wundervoll ist die Charakteristik des schlichten, aber ungemein lebendigen Blattes. Die Mittel sind die denkbar einfachsten, aber jeder Strich, jeder leise Schatten ist bedeutend. Wie liegt in dem Kopf des Vaters seine ganze Geschichte! Das energische, hübsche Profil, der fest zusammengekniffene Mund, das tiefgelagerte, unruhige Auge lassen einen nicht unbedeutenden, aber unsteten und nicht zu glücklicher Entfaltung gelangten Charakter erkennen; trefflich ist die Haltung, sind die herrlich gezeichneten Hände, von denen die Rechte den Kopf unterstützt und die Brille hält. Nicht minder ausdrucksvoll ist der Kopf der Gattin. Schwere Sorgen gruben in das Antlitz tiefe Furchen, aber aus dem bekümmerten Gesichte leuchten doch die liebevollen Augen der Mutter. Schlicht, wahr, darin aber höchst ausdrucksvoll sind die Bildnisse der beiden Schwestern.

Kaulbach sah damals der Natur fest ins Auge. Das beweisen auch einige sehr merkwürdige Studienblätter jener Zeit. Eine famose Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu München trägt das Datum Oktober 1830, vielleicht knüpft sie an eine Szene an, die den Künstler beim

Oktoberfeste ergötzte. Ein kecker Bursch aus dem Gebirge setzt eine feste Kellnerin trotz einigen Widerstrebens auf sein Knie. Daneben steht ein prächtiger kleiner Kerl, der in einen alten Soldatenmantel geschlüpft ist und gar andächtig einen Masskrug hält. Hinter dieser Gruppe reicht eine recht abscheuliche Alte dem Schänkkellner ihren Krug durchs Fenster mit der nachdrücklichen Forderung guten Einschänkens, gleich dem alten nur flüchtig in der Profillinie skizzierten Bauern



Wilh. v. Kaulbach. Gerichtsszene aus dem „Verbrecher aus verlorener Ehre“

neben ihr ist sie eine famose Charakterfigur von dem Volksfeste. Anziehender noch als solche Gestalten aber waren für Kaulbach doch die beiden hübschen Münchnerinnen, die eben zum Bierholen eilen und von denen die eine an seine Braut erinnert.

Zu einer etwa gleichzeitigen Studienzeichnung im Münchener Kupferstichkabinett scheint ihm seine Braut gesessen zu haben. Das Blatt ist ebenso interessant für die Sorgfalt von Kaulbachs Naturstudien zu jener Zeit, wie für das in der damaligen Stilrichtung begründete Streben, das Hauptsächliche in einfachen, aber charaktervollen Linien festzuhalten.

Ebenfalls dem Jahre 1830 gehört das hübsche Genrebild der „Mädchen am Brunnen“ an, das man auch zu dieser Gruppe rechnen mag, obgleich es nicht direkt nach der Natur gezeichnet



Wilh. v. Kaulbach. Aktstudie

ist, wodurch in der äusserst feinen Zeichnung Kaulbachs Schönheitssinn auch noch mehr zur Geltung kommt. Er zeigt sich in dem übermütigen Burschen, der dem frischen Mädel eine Rose gibt, was ihre Freundin gerade nicht erbaut, ebenso in den in ihrer Art hübschen Alten, die mit einander klatschen, oder in der besorgten Mutter mit ihren Kleinen, die noch so sorglos in die Welt strampeln und denen man gleich der munteren wenn auch eben nicht ganz braven Kindergruppe im Vordergrund ansieht, mit welcher Lust und Liebe Kaulbach schon damals diese kleine Welt beobachtete.

Aufrichtige Bewunderer Kaulbachs sprachen in neuerer Zeit wiederholt den Gedanken aus, der Künstler hätte die naturalistische Richtung dieser Jugendwerke weiter verfolgen sollen. Damit verkennt man aber die Zeit wie die eigenste Anlage und Bedeutung Kaulbachs. Der Naturalismus besass damals unter den Münchener Malern sehr tüchtige, auch anerkannte Vertreter, die vielleicht nicht ganz ohne Einfluss auf solche Studien Kaulbachs waren, die für seine ganze Kunst wichtig sind, auch bereits manche Unterschiede und Fortschritte derselben gegenüber Cornelius ahnen lassen. Die höhere Bedeutung der naturalistischen Richtung aber bildete sich erst erheblich später heraus durch vielfältige, gegenseitige Anregungen von Geschichte, Genre und Landschaft im Zusammenhang mit einer wesentlichen Wandlung des ganzen geistigen Lebens. Das Eigenartigste und Bedeutendste in Kaulbach, was seine interessante Stellung in der Malerei des 19. Jahrhunderts begründet, wodurch er hohe Interessen seiner Zeit einzig gestaltete, hätte ein schlichter Naturalist nicht — und damals am allerwenigsten schaffen können.

Gerade das Werk, welches mit Recht als das bedeutendste naturalistische Kaulbachs bezeichnet wird, „Das Narrenhaus", beweist, dass er damals für seine Kunst zwar direkt aus dem Leben schöpfte, dass es ihm ernst mit dessen Studium war, dass ihm dieses aber doch nur Mittel für seine Kunst bieten, seine Wiedergabe nicht der Endzweck von Kaulbachs Kunst sein konnte. Er wollte etwas anderes geben, als lediglich die grasse Schilderung eines Irrenhauses, und aus diesem anderen spricht scharf Kaulbachs Charakter, in ihm gründet der eigenartige Wert des Bildes, es errang ihm auch den merkwürdigen Erfolg.

Den Anlass zur Zeichnung des Narrenhauses bot ein Erlebnis des Künstlers. In Düsseldorf, wo durch die idealen Ziele der Schule sich seine Phantasie bedeutender zu entfalten begann, wo andererseits die Not des Lebens so schwer auf ihm lastete, malte Kaulbach mit einigen Genossen im Hubertusstift ein Kirchenfresko. In dem Stift befanden sich Geisteskranke, deren Arzt eines Tages den jungen Künstlern als Lohn für ihren Fleiss anbot, ihnen die Patienten zu zeigen. Er meinte, es könne nur lehrreich sein, auch in dieses tiefste menschliche Elend einen Blick zu werfen. Kaulbach war von dem, was er sah, so erschüttert, dass er den Eindruck durch Jahre nicht los wurde. Schliesslich suchte und fand er Befriedigung, indem er in München die Gestalten, die unablässig in seiner Phantasie arbeiteten, in der Zeichnung bannte, die sich jetzt in der National-Galerie in Berlin befindet und die um 1834 der Stich von Merz rasch verbreitete.

Das ungeheure Elend der armen, bedauernswerten Menschen hatte Kaulbach so tief ergriffen, dass es ihn zu dieser künstlerischen Aussprache drängte, die dadurch auch heute noch unsere tiefste Teilnahme weckt. Zugleich aber schreckt uns das Treiben der Verrückten durch bittere Ironie unserer Eitelkeit, unseres Ehrgeizes; Mitleid gegen die Armen, Zweifel an uns, dann wieder Dank, von dem schwersten Leid verschont zu sein, wecken die widersprechendsten Gefühle.

Da doziert im tiefsten Ernst der arme Narr aus zerfetzten Büchern seine Weisheit, er glaubt an seine Wahnideen so fest und lehrt sie so sicher, wie irgend ein Philosoph sein System vorträgt, seine Anschauungen über Grund und Endzweck aller Dinge, die natürlich über jeden Zweifel erhaben sind. Begeistert predigt der blöde Narr als religiöser Schwärmer die Offenbarung, durch die gerade er ausgezeichnet wurde, während ein anderer, seine Sünden bereuend, jammernd dahingeht und die Welt um sich vergisst; durch dumpfes Brüten glaubt der Mann mit dem hölzernen Schwerte das Vaterland retten zu können, und stolz auf seine höchsten Ehren sitzt stumpfsinnig der Träger der papierenen Krone und eines Prügels als Szepter da, den diese Attribute vielleicht noch glücklicher machen als die echten Insignien grosser Macht manchen ihrer Träger. Der kühne Griff ins Leben führt den geistreichen Künstler zur ergreifenden Satire.



Wilh. v. Kaulbach.
Studie zu dem Bilde „Die Blüte Griechenlands“

Neben den Malereien in den Arkaden arbeitete Kaulbach an einem zweiten monumentalen Auftrag, dem Zyklus von Apulejus, Amor und Psyche für den Tanzsaal im Palais des Herzogs Maximilian (1828 30). Das Thema behandelte er später (1835) nochmals in sechs Wandbildern im Dessauer-Haus in der Königinstrasse zu München.

Auch zum Schmuck des Königsbaues der Münchener Residenz wurde Kaulbach beigezogen. Die Wand- und Deckenbilder der Residenz sind ein interessantes Denkmal des Zusammenhanges der Kunst dieser Zeit mit der klassischen Periode unserer deutschen Literatur, zugleich auch mit der Geschichte. Literarische Interessen standen im Vordergrunde der allgemeinen Bildung, und indem deshalb der Künstler den Auftrag erhält, für die Zimmer der Königin Bilder aus Klopstock und Kleist, Wieland und Goethe zu entwerfen und auszuführen, lebt er sich angeregt durch diese Aufgabe im Bunde mit seiner Gattin vielseitiger und tiefer in die Welt deutscher Dichtung, aus der er ja auch später anknüpfend an diese Zyklen noch manch hübsches Blatt zeichnete.

Gleichzeitig (1831/35) griff Kaulbach aus eigenem Antrieb zu Schiller durch die Bilder zu dem Verbrecher aus verlorener Ehre, von denen drei Skizzen und drei ausgeführte Blätter vorliegen. Es sind nicht Illustrationen im engeren Sinne, sondern mehr nach Cornelius' Art selbständige, freigestaltende Bilder. Kaulbach fesselte an der Erzählung offenbar das psychologische Interesse und dadurch bestimmte seine Auffassung vor allem das Mitleid mit dem armen Sonnenwirt, der durch die Verhältnisse immer tiefer ins Elend getrieben wird. Dies zeigt besonders deutlich „Die Gerichtsszene“, das bedeutendste dieser Blätter. Den unerbittlichen Richter greift das harte Urteil, das er fällt, so wenig an, dass er mit Würde seine Prise nimmt, während seine Gehilfen und Schreiber dasselbe geschäftsmässig ruhig zu Buch bringen, der rohe Kerkermeister sich aber sogar unverhohlen auf sein Opfer freut. Die Vertreter des Rechtes erscheinen durch ihre Teilnahmlosigkeit geradezu als Bedrücker des Volkes, die natürlich taub sind gegen die rührenden Bitten des Sonnenwirtes und seiner Mutter, die Robert der Jäger dem Gerichte überliefert. Die Charaktere sind ja teilweise etwas übertrieben, aber ungemein lebendig und packend aufgefasst.

Ein sehr anziehendes Werk aus dem Beginn der dreissiger Jahre ist die „Sachsenschlacht“, die Julius Thaeter im Auftrag des Leipziger Kunstvereins 1840 stach. Kaulbach kommt hier zum Historienbild, auf das Cornelius seine jungen Freunde schon durch die Arkadenfresken wies und für dessen wachsende Bedeutung, die mit dem gesteigerten Interesse für Geschichte innig zusammenhängt, die Wandgemälde im Festsaalbau der Residenz ein bezeichnendes Denkmal sind. Die „Sachsenschlacht“ ist ein echtes Jugendwerk, nicht frei von kleinen Mängeln, aber ungemein frisch in der originellen, klaren und doch so lebendig verwickelten Komposition, wie in den kühnen Germanen, die mit ihren Hunden aus den Wäldern zum Kampfe herbeieilen gegen die überlegene Reiterschar.

Sein eigenstes Gebiet fand Kaulbach mit der „Hunnenschlacht“. Hier malte er Geschichte, aber im Gegensatz zu anderen Künstlern namentlich der nächsten Generation, die gleich der fortschreitenden Wissenschaft nach strenger Wahrheit beim Einleben in die Vergangenheit streben,



Wilhelm von Kaulbach del. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Sachsenschlacht



Wilhelm von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Hunnenschlacht

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München



ist es ihm mehr um ein dichterisches Erfassen der grossen Bedeutung von Ereignissen zu tun, die entscheidende Wendepunkte im Leben der Völker bilden.

Das für Kaulbach prächtige Thema schlug ihm mit feinem Gefühl für die Eigenart seiner künstlerischen Begabung etwa 1833 Leo von Klenze vor. Als dieser bei Châteaubriand die Sage las von der Schlacht Attilas gegen die Römer, nach der, als der letzte Mann vor Rom gefallen, die Geister den Kampf noch drei Tage und drei Nächte fortsetzten, teilte er Kaulbach in wenigen aber treffenden Worten mit, welche Gedanken zu einem grossen Historienbilde diese Erzählung bei ihm weckte.

Kaulbach machte sich trotz Abratens von Cornelius begeistert an die Arbeit und vollendete den ersten Karton 1834. Klenze, der die Ansicht Roms im Hintergrunde des Bildes entworfen hatte, bestellte die Ausführung des Gemäldes, trat aber im Sommer 1835 gegenüber dem Auftrag des Grafen Raczynski zurück. Kaulbach begann für diesen 1835 den grossen Karton und untertuschte das Bild im Oktober 1836; 1837 ging er an die Farbenskizze, verzweifelte aber an der koloristischen Ausführung, weshalb sich nach längerer Unterhandlung Raczynski mit der Untertuschung begnügte, die im September 1837 nach Berlin geschickt wurde.

Schon aus der Geschichte des Bildes sehen wir, dass Kaulbach bei der „Hunnenschlacht" seine ganze Kraft begeistert einsetzte, zugleich aber auch äusserst gewissenhaft zu Werke ging. Deshalb verzweifelte er auch an der malerischen Ausführung, die natürlich schon dadurch ungeheuer erschwert wurde, dass er die Zeichnung vollständig durchgeführt hatte, ehe er an die Farbenskizze auch nur dachte. Kaulbach wurde dadurch aber um die wesentliche Erkenntnis reicher, dass es mit der in der Cornelianischen Schule beliebten Verachtung der Farbe, die vor kurzem im Trojanersaal ihre schlimmsten Früchte getragen hatte, nicht getan sei, sondern dass auch hier das ernsteste Studium einsetzen müsse. Kaulbach hatte mehr malerischen Sinn als andere der Schule, ahnte auch, wo man malen lernen konnte, wie man besonders aus den Briefen sieht, die er von der Reise nach Venedig im Juli und der ersten Hälfte August 1835 an seine Gattin schrieb. Da wurde ihm klar, was malen heisst, was wohl der Hauptgrund war, weshalb die „Hunnenschlacht" nicht gemalt wurde. Eingehendes Studium der grossen alten Koloristen lag aber der Zeit noch nicht und Kaulbach am allerwenigsten. Die stark produktive Natur drängte bei ihm die rezeptive zurück, weshalb auch der Besuch zahlreicher Galerien nicht seine Sache war. Kaulbach war aber eine zu zähe Natur und nahm die Sache zu ernst, um sich mit einem negativen Resultat zu begnügen. Unermüdlich strebt er, sich im Malen zu vervollkommnen, und zwei Jahre später mühte sich der schon viel gefeierte Künstler in Rom mit den einfachsten Naturstudien, um mit anderem malerischem Können an sein nächstes grosses Werk, an die „Zerstörung Jerusalems" zu gehen.

Die Zeitgenossen erkannten diese mühsam errungenen Fortschritte unumwunden an, man bewunderte an Kaulbach gerade bei der „Zerstörung Jerusalems" den Koloristen, und der Fortschritt gegenüber den Vorgängern ist auch unleugbar bedeutend. Uns wird es schwerer, Kaulbach nach dieser Seite gerecht zu werden, infolge der Fortschritte des Kolorismus besonders seit der Mitte

des 19. Jahrhunderts. Bedenken wir aber, wie und warum sich der moderne Kolorismus meist mit einfachen Problemen bescheidet, wie dagegen Kaulbach mit der „Hunnenschlacht“ und der „Zerstörung Jerusalems“ an die denkbar schwierigsten Aufgaben herantrat, so wird man das, was er geleistet, für jene Zeit schätzen, das, was er gewollt, auch heute noch bewundern. Dass sein Ziel, so schwer es ist, zur rechten Zeit durch den rechten Mann erreicht werden könnte, wird man mit einem Blick auf Tizian oder Rubens wohl zugeben müssen.



Wilh. v. Kaulbach.
Sein Sohn Hermann auf der Schmetterlingsjagd

Zeichnung, Komposition und Auffassung waren für Cornelius und die Seinen das Wesentliche am Historienbilde, in ihnen lag auch Kaulbachs Stärke, jedoch beginnen sich auch in ihnen schon deutlich die Gegensätze zwischen Cornelius und Kaulbach zu zeigen.

Cornelius hatte sich gegenüber der konventionellen Form der Klassizisten eine eigene Formenwelt geschaffen, die seinem Wesen und Wollen entsprach, den germanischen Recken und antiken Helden oder den mächtigsten Vorwürfen christlicher Kunst. Nicht selten tat er der Natur Gewalt an, und für seine Schule barg dies unleugbar eine erhebliche Gefahr.

Kaulbach wollte nicht Recken und Heroen, er wollte Menschen malen. Er erkennt die Gefahr der Übertreibung, ist massvoller und sieht das Heil in sorgfältigem Naturstudium. Die feinen Naturstudien, besonders die Aktzeichnungen Kaulbachs, gehören unter seine schönsten und für seine historische Stellung bezeichnendsten Arbeiten. Gerade zur „Hunnenschlacht“ haben sich prächtige Aktstudien erhalten. Welch feines Verständnis für die Plastik des menschlichen Körpers solche Studien zeigen, wie bestimmt, oft etwas hart sie das Detail herausheben, mag hier die Studie eines männlichen Beines andeuten, während der prächtige, weibliche Rückenakt, der 1852 zu Homer und den Griechen gezeichnet wurde, für Kaulbachs feines Eingehen in die weichen Einzelheiten des weiblichen Aktes ebenso bezeichnend wie für seinen Schönheitssinn ist.

Trotz sorgfältigen Modellstudiums, zumal in früheren Zeiten, wie bei der „Hunnenschlacht“ und der „Zerstörung Jerusalems“, will Kaulbach durch das Modell nicht behindert sein, es soll ihm zur Herrschaft über die Form, zu freiem Ausdruck seiner Ideen helfen, er will aber durch dasselbe

nicht in seinen Gedanken gehemmt werden. Durch engeren Anschluss an das Modell haben die folgenden Generationen grosse Fortschritte errungen, sie drangen dadurch besonders im malerischen Erfassen tiefer in die Natur ein, aber sehr häufig wurden sie auch durch das Modell beherrscht.

Kaulbach hat dies in einer satirischen Zeichnung gut karikiert. Die Poesie klopft bei dem Maler an, er aber bedauert, ihr nicht öffnen zu können — weil er Modell hat.

Für das Verhältnis des Malers zum Modell gibt es keine allgemein gültigen Vorschriften,



Wilh. v. Kaulbach. Titelblatt zu Hermann Kaulbachs Gedichten

sondern es bestimmt sich durch seine Persönlichkeit und sein Wollen. Nach dem Modell liess sich die „Hunnenschlacht“ so wenig malen wie Rubens' „Amazonenschlacht“ oder dessen „Sturz der Verdammten“ oder Dürers „Vier Apostel“.

Die treffliche Zeichnung, die sorgfältig durchgebildete Form wurde bei der „Hunnenschlacht“ allgemein bewundert, nicht minder der Sinn für Charakteristik, besonders in dem Gegensatz der rauhen Barbaren und der zivilisierten Römer, vor allem wirkten die schönen Motive, namentlich aber die hochoriginelle, prächtige Komposition und der grosse, neue Gedanke, der dem Bilde zu Grunde liegt.

Die Leichen der Erschlagenen bedecken das Feld, die Seelen aber steigen empor, um in den Lüften den Kampf des Despotismus und der Barbarei gegen die alte Kultur fortzusetzen. Diese muss, wie schon das brennende Rom andeutet, in den furchtbaren Schlachten schwer leiden, aber doch wird der Sieg auf ihre Seite kommen, weil sie in den Dienst des Christentums tritt,

dessen aufgehende Sonne vom Zeichen des Kreuzes erstrahlt. Das dichterische Erfassen und phantasievolle Gestalten des Kampfes zweier Welten war eine grosse Tat.

Seit der „Hunnenschlacht“ beschäftigte Kaulbach unablässig der Gedanke, Weltgeschichte durch ihre grössten Ereignisse darzustellen. München war für solches Streben ein günstiger Boden, denn ausser dem alten Freundeskreis, der Kaulbach, wie wir sahen, nach dieser Richtung manche Anregung bot, traten jetzt auch durch den Kronprinzen Max die geschichtlichen Interessen mehr in den Vordergrund. Der grosse Aufschwung der Geschichtswissenschaft in dem München Max' II. war von wesentlichem Einfluss auf Kaulbach und dessen grösstes Monumentalwerk der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, seine Wandgemälde im Treppenhaus der Berliner Museen.

Bereits 1837 wandte sich wohl infolge der „Hunnenschlacht“ Kronprinz Max an Kaulbach mit der Bitte, Vorschläge zu einem grossen, geschichtlichen Kunstwerk zu machen. Kaulbach, der hiefür den Historiker Söltl zu Rat zog, schlug vor, eine Reihe von Sälen mit Wandbildern aus der Geschiche der modernen Kulturvölker zu schmücken. Die weitblickenden Gedanken, die er dabei entwickelt, die interessante, wirkungsvolle Gegenüberstellung der Charaktere der romanischen und germanischen Völker, der reiche Wechsel künstlerischer Momente, das eigenartige Herausgreifen bedeutender Ereignisse und Persönlichkeiten zeigen dabei deutlich Kaulbachs einzige Begabung zu weltgeschichtlichen Darstellungen.

Im Sommer 1836, als Kaulbach noch an der „Hunnenschlacht“ malte, bestellte die Fürstin Radziwill ein grosses Gemälde der „Zerstörung Jerusalems“. Die Bestellung wurde 1838 aufgehoben, Kaulbach arbeitete aber an dem Werke weiter, war jedoch durch Krankheit und die ihr folgende Erholungsreise nach Italien vom 11. Oktober 1838 bis Mai 1839 verhindert, an die Ausführung des Bildes zu gehen, dagegen sammelte er ununterbrochen Studien zu demselben. 1841 trat als neuer Käufer des Bildes, das jetzt viel grösser ausgeführt werden sollte, König Ludwig auf. Für ihn vollendete Kaulbach das Kolossalbild 1842 bis 1847, das den Bau der neuen Pinakothek (1846 bis 1853) mit veranlasste. Eine zweite Bestellung des Bildes machte 1843 Friedrich Wilhelm IV.



Wilh. v. Kaulbach. Alexander von Humboldt

Das furchtbare Strafgericht der Zerstörung Jerusalems bricht herein. Mit all seinen Schrecken hatten es die Propheten verkündet, zumal Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, die herabsehen auf das Elend der untergehenden Stadt von des



Wilh. v. Kaulbach. Porträt des Herrn von Podewils

Himmels lichten Höhen, aus denen die sieben Engel niederfahren, um des erzürnten Gottes Gebot in all seinen Schrecken zu vollführen.

Die Befestigungen sind gefallen. Alles ist verloren. Kein Ausweg ist mehr vorhanden. Links schliesst die brennende Stadt den Hintergrund, vor der zwischen Sterbenden verzweifelnd die Anführer des Volkes stehen; rechts zieht an der Spitze seiner siegreichen Truppen Titus ein. Sein Vortrupp stürmt bereits in der Mitte des Bildes das Heiligste der Juden, ihren Altar, von ihm schmettern römische Krieger ihre Fanfaren, auf ihn pflanzen sie ihr Siegeszeichen. Der Hohepriester, der Hüter des Allerheiligsten, der Leiter des Volkes, steht vor dem Altar, er hat seine Söhne gemordet, zückt jetzt das Opfermesser gegen die eigene Brust, während sein Weib ihn um den Gnadenstoss fleht. Mit seinem Tempel, seinem Priester bricht das jüdische Volk zusammen.

In dumpfem Schmerz kauern vor dem Hohenpriester am Boden die Leviten bei den Schätzen des Tempels, die sie hüteten. Zwischen den brennenden Palästen und dem entweihten Altar sehen wir alle Schrecken des Krieges, der entsetzlichen Belagerung. Angst vor den Siegern, welche die Weiber schänden, die Männer morden, treiben alle in Verzweiflung, sie springen in die Flammen, morden das eigene Fleisch, gegen den Vordergrund aber stürzt, von den Furien verfolgt, Ahasver der ewige Jude. Die Qual der Schuld in der Brust, die er zerfleischt, flieht er klagend durch Länder und Meere, um der Sippe, der Heimat beraubt, nie mehr Frieden zu finden.

Frieden dagegen ist das hohe Gut der Christen, die rechts abziehen, betend und des Herrn Lob singend, und denen drei Engel mit dem Kelche folgen. Nicht Kostbarkeiten noch Waffen führen sie mit sich, aber die Zukunft ist ihrer durch die Religion der Liebe. Sie reiten auf sanften Eseln, die ein Jüngling führt. An die Mutter schmiegen sich ihre Kinder, welche die unschuldigen Kleinen, die um Hilfe flehen, einladen, ihnen zu folgen. So ziehen sie hinaus, um der Welt Christi grosse, reine Lehre zu künden. Die Sünden der Väter werden an den Söhnen gerochen, das alte Reich bricht zusammen — aber ein neues, edleres soll im Christentum erblühen.

Grosse Gedanken bewegten Kaulbach bei der „Zerstörung Jerusalems“. In ihnen gründete auch der grosse Eindruck des Werkes. Sie gehen aus den eigensten und bedeutendsten Anschauungen der Zeit hervor, er aber gab ihnen künstlerische Gestalt, wie es vor und nach ihm keiner getan.

Der Grundgedanke des Bildes ist einheitlich und echt künstlerisch. Kaulbach trug ihn lange in sich, erwog ihn sorgfältig nach allen Seiten, strebte, sich über das Ereignis eingehend zu unterrichten, wobei ihn wohl besonders Joseph Görres unterstützte, dem er damals sehr nahe stand. Man hat Kaulbach später wegen seiner geschichtlichen Spezialstudien vielfach getadelt: sehr mit Unrecht —, denn wer eine grosse Zeit selbständig beurteilen und erfassen will, der muss sie vor allem genau kennen. Wie wertvoll sind für ihn Einzelheiten, die anderen nebensächlich scheinen, was sagen ihm die schlichten Worte der Propheten, wie hört er in ihnen die mächtigen Posaunen bei der Zerstörung Jerusalems. Dass eingehende Studien den Künstler leicht zu Einzelheiten führen, die nicht jedermann sofort verständlich sind, ist zuzugeben. Sie bleiben bei Kaulbach aber stets Nebensache. Das Ganze seiner Hauptwerke ist gross und von einheitlicher Wirkung; dass eingehendes Studium uns zeigt, wie er sie bis ins letzte durchdacht, kann doch nicht getadelt werden.

Noch klarer wie die „Hunnenschlacht“ zeigt die „Zerstörung Jerusalems“ Kaulbachs eigenste Begabung, grosse Ereignisse mit weitem Blicke zu erfassen und phantasievoll zu gestalten. Gross wie die Gedanken, die den Künstler leiteten, ist auch die Anlage der Komposition. Über dem göttlichen Strafgericht thronen als Zeugen die Propheten, sie entsenden nach unten die Engel der Rache. Die Römer haben die Juden umzingelt und drängen nach vorne, wo in der Mitte des Bildes deren Macht zusammenbricht, während im Vordergrunde links Ahasver entflieht, rechts dagegen die Gruppe der Christen den versöhnenden Schluss des erschütternden Dramas andeutet.

Wie fein Kaulbach bei diesem Bilde alles erwogen, sieht man vor allem aus den schönen Gruppen, und welch sorgfältiges Studium des Zeichners wie auch des Malers zeigen alle Einzelheiten des Bildes. Von den Gedanken an sein Bild und die Vorarbeiten zu demselben war er so erfüllt, dass er während des Aufenthaltes in Italien Galerien nur selten besuchte und in Rom lieber auf dem Forum seinen Ideen nachging und rastlos nach dem Modell malte.

Im Gegensatz zur „Hunnenschlacht“ dachte Kaulbach bei der „Zerstörung Jerusalems“ von vorneherein an die malerische Ausführung als an die wirksamste, jedoch bestimmten wohl kaum koloristische Gesichtspunkte wesentlich die Konzeption des Bildes, obgleich eine solche Auffassung des Themas durch einen Koloristen wohl denkbar wäre. Aber nicht nach dem sollen wir bei einem bedeutenden Künstler suchen, was nicht oder weniger seine Stärke, sondern vor allem sollen wir geniessen, was an ihm eigenartig und bedeutend, was uns auch sagt, weshalb er diese und nicht andere Ausdrucksmittel wählte.

Kaulbach will zwar die Farbe, um durch den Gegensatz ihrer Pracht die Schrecken des Krieges, durch ihre zarte Schönheit das Glück der Christen in der Wirkung zu steigern, aber er will nicht durch die Farbe realisieren, höchstens andeuten, wie dies besonders auch seine malerisch gelungensten Werke, die Bilder im Treppenhaus der Berliner Museen, zeigen.

Die eingehenden Naturstudien zur Zerstörung Jerusalems und die Benutzung des Modells während der Ausführung des Bildes hätten Kaulbach, dessen Jugendwerke oft ein so scharfes Auge für das Charakteristische zeigen, es wohl ermöglicht, im einzelnen noch individueller, im ganzen naturalistischer zu gestalten, aber sein Ziel war ein anderes.

Im Porträt wollte Kaulbach die Natur schlicht, aber von einer bedeutenden Seite fassen, in Bildern wie dem „Verbrecher aus verlorener Ehre“ oder im „Narrenhaus“ will er sie wahr geben, um zu packen, bei seinen Skizzen studiert er sie für seine grossen, in der Phantasie geborenen Bilder. Mit der „Hunnenschlacht“, noch mehr mit der „Zerstörung Jerusalems“, musste er daher den engen Anschluss an die Natur aufgeben. Darin liegt eine grosse Gefahr, aber die birgt jedes grosse, freie Streben.



Wilh. v. Kaulbach.
Umschlag-Vignette der broschierten Reineke Fuchs-Ausgabe

Kaulbach wollte nicht den blutigen Kampf römischer Soldaten mit zerlumpten Juden und den Brand ihrer Stadt malen, sondern die Zerstörung Jerusalems in ihrer weltgeschichtlichen Grösse. Kaulbach wollte, wie er selbst einmal von der „Zerstörung Jerusalems“ sagte, malen: „den Geist Gottes in der Weltgeschichte, der zu uns spricht aus den religiösen Anschauungen der Griechen oder der Juden; die Allgewalt des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Genesis schwebte, das so deutlich aus den Bildwerken der Hellenen redet, das die Hunnen Attilas aus ihren fernen asiatischen Steppen bis an die Küsten des mittelländischen Meeres trieb, wie die Kreuzfahrer in die glühenden Wüsten Palästinas.“

Man staunt über diese religiösen Gedanken Kaulbachs. Zu dem landläufigen Urteil über ihn wollen sie nicht passen, man hat deshalb seine Kunst unwahr gescholten, während sie doch seinem eigensten Fühlen und Denken entsprach, in seiner künstlerischen Richtung und Person voll begründet ist. Diese religiösen Ideen Kaulbachs hängen mit denen des Cornelius zusammen, besonders mit jenen im Göttersaal der Glyptothek. Cornelius aber malte das allen Völkern gemeinsame religiöse Denken und Empfinden in ihren Mythen, Kaulbach dagegen das Walten des Weltgeistes in der Geschichte.



Wilh. v. Kaulbach. Aus dem Reineke Fuchs

Cornelius sprach seine innerste Überzeugung klar und wuchtig aus im Leben wie in der Kunst, Kaulbach dagegen verbarg sein Innerstes, nicht selten indem er den Schalk spielte, noch lieber hinter bissiger Satire, und dies Ver-

bergen gelang ihm besser, als er wohl selbst wünschte. Seine boshaften Zeichnungen über Geistliche aller Art kennen gar viele, während nur wenige dem religiösen Zug seiner grossen Werke nachgehen, obgleich er seine Kunst so massgebend bestimmte; er verbarg ihn häufig, gerade weil er ihn so tief beschäftigte.



Wilh. v. Kaulbach. Aus dem Reineke Fuchs

Kaulbach war eine widerspruchsvolle, komplizierte Natur — kein Wunder, dass manche an ihm irre wurden. Viel mögen dazu die bitteren Jahre der Kindheit und Lehrzeit beigetragen haben, die ihn zwangen, sich in sich zurückzuziehen; die mangelhafte Erziehung steigerte wohl noch das Widerspruchsvolle seines heftigen Wesens, mit dem auch der rasche Wechsel von Zu- und Abneigung zusammenhing. Kaulbach war stolz, leidenschaftlich, ruhmbegierig, er wollte reich sein, weil er so furchtbar arm begonnen, er wollte glänzend für die Seinen sorgen, weil für ihn einst so schlecht gesorgt war, dann aber erschwerte er sich wieder den heissersehnten Erfolg,

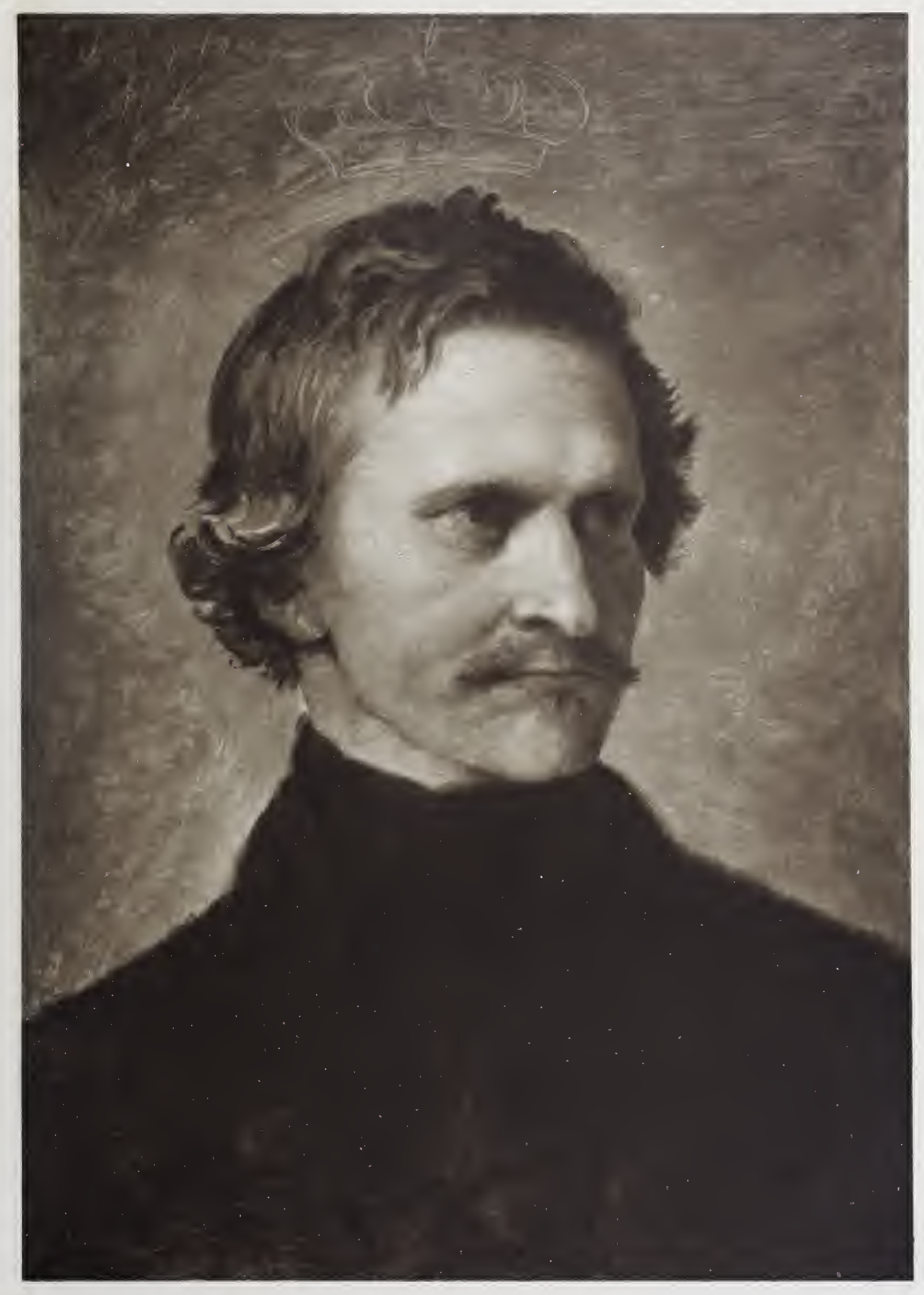
Wilhelm von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Zerstörung Jerusalems

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München





Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ludwig I. von Bayern



indem er die Mächtigsten und Einflussreichsten schonungslos zur Zielscheibe seines Witzes machte, sie stolz ja übermütig auf seine freie Meinung angriff und oft schwer verletzte. So eifrig er nach Reichtum strebte, so war er doch äusserst freigebig — aber in aller Stille. Ich erinnere mich noch, wie nach seinem Tode der Witwe viele Zeugnisse herzlichsten Dankes für Wohltaten



Wilh. v. Kaulbach. Aus dem Reineke Fuchs

zugingen, von denen selbst sie nichts wusste, und nur wenige ahnten das gute, weiche Herz des trefflichen Mannes, der so anhänglich und freigebig gegen alle Verwandten, auch gegen jeden alten Diener des Hauses war.

1844 schrieb Rietschel über die „Zerstörung Jerusalems" an Rauch: „Welcher Reichtum grosser Momente ist hier zusammengefasst, es liesse sich das Bild in viele bedeutende teilen. Wie kann ein Künstler nur so Herrliches, Schönes denken, der so viel Hohn und Galle in sich hat." Das Schöne, Grosse und Tiefe kann aber nur schaffen, wer es in sich trägt; Kaulbach trug es

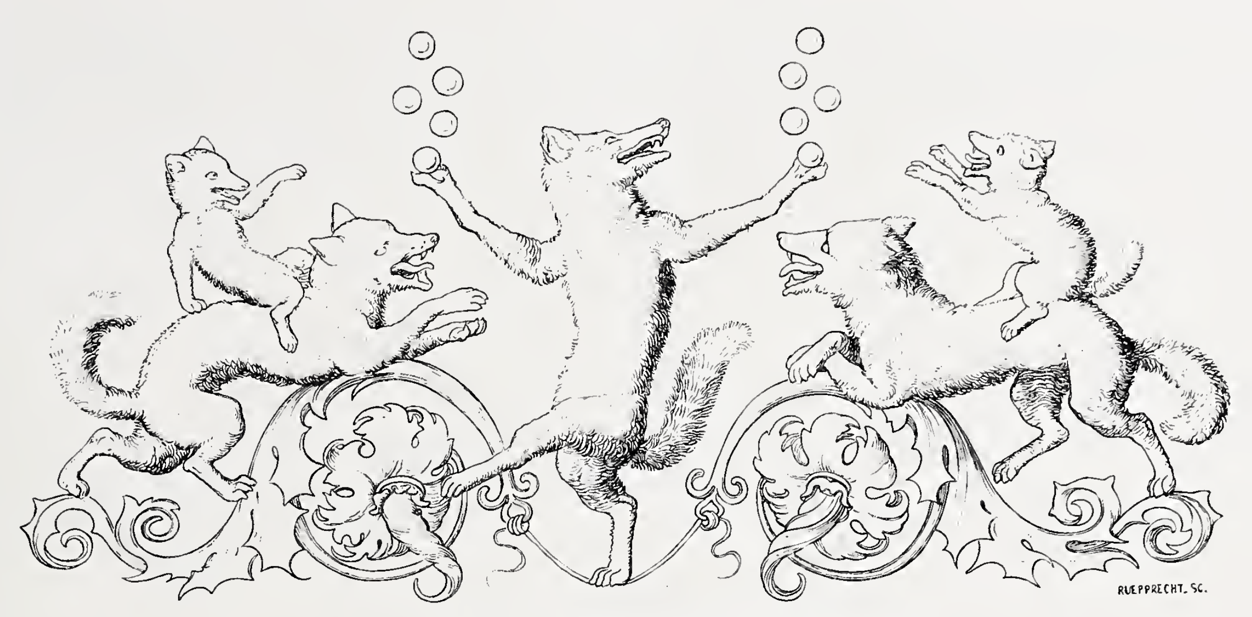


Wilh. v. Kaulbach. Vignette aus dem Reineke Fuchs

in sich und zwar so viel, dass es zu einem grossen Lebenswerk reichte, aber er verbarg es, er wollte, wie solche Naturen häufig, nicht gestehen, dass er ein tiefes Gemüt hatte, eine eigentlich weiche Natur war; er versteckte sich lieber hinter Spott und Hohn, ärgerte dadurch manchen und schadete sich selbst unglaublich. Eine boshafte Bemerkung konnte er nicht unterdrücken und doch tat es ihm, wenn er sie gemacht hatte, leid, durch sie zu kränken. So kritisierte er eines Tages die Kompositionen einiger junger Künstler; bei einer bemerkte er: „Das ist ja der reinste Sonntag-Nachmittag!" Erstaunt sah ihn der Überbringer der Skizzen an und fragte: „Wie so?" „Ach wissen sie," erwiderte Kaulbach, „so ein rechter Sonntag-Nachmittag ist eigentlich doch das Langweiligste, was ich mir denken kann. Aber," fügte er sofort begütigend hinzu, „bitte, sagen Sie das dem Mann ja nicht."

Das tiefere Wesen Kaulbachs sprach sich nur selten aus, meist nur, wenn er sich unbefangen gehen liess, vor allem im Kreise der Familie, zuweilen auch bei guten Freunden, die er am liebsten in seinem hübschen Heim, das seine Frau so reizend gestaltete, um sich sah. Seine Frau, seine Kinder, sein trautes Haus mit dem schönen Garten waren ihm der höchste Besitz; im häuslichen Leben, im unbefangenen Verkehr mit kleinen Kindern und jungen Leuten, auch anderer Familien, zeigte sich, welch feinfühliges, liebebedürftiges Herz Kaulbach hatte. Rührend sorgte er für die Seinen, herzlich freute er sich an seinen Kindern, bei denen er gerne sass und zeichnete, während sie ihre Aufgaben machten, denen er stets ein liebender, nur allzu milder Vater war, so dass die Gattin für die nötige Ordnung bei den Kleinen sorgen musste.

Der am 26. Juli 1846 geborene Sohn Hermann erfreute schon früh den Vater durch Gedichte. Als er sieben Jahre alt war, schenkte ihm der Vater zum Eintrag für die Gedichte ein hübsches Büchlein und zeichnete ein Titelblatt dazu, ein reizendes Denkmal des trauten Familienlebens in dem gemütlichen Kaulbachschen Hause. Hermann sitzt auf der Zeichnung am Waldesrand neben dem Weiher und alles, was da kreucht und fleucht, kommt herbei, um dem kleinen Dichter von der Natur zu erzählen und ihm zu lauschen. Da sehen wir die ganze kleine und doch so reiche Welt, die der Knabe in dem herrlichen Kaulbachschen Garten und draussen auf



Wilh. v. Kaulbach. Vignette aus dem Reineke Fuchs

dem Lande liebgewann. Schmeichelnd lehnt sich der listige Fuchs an ihn, freundlich bellt ihn der Hund, sein Gespiele, an, Vögel setzen sich auf seine Schulter, ja auf seinen Kopf, das Häschen macht ein zierliches Männchen, Eichkätzchen, Mäuse, Käfer, Schildkröte, Fische und Vögel kommen angerückt und erstaunt sieht das Käuzchen dem Treiben zu. Die Freude, das stille Glück des Kleinen über jedes Tier spricht aus der schlichten Zeichnung, wie auch die Freude des Vaters über den erwachenden Sinn seines Sohnes für die Natur. Er wünscht, er möge ihm treu bleiben fürs Leben, wie dem Vater, der damals die grossen Bilder im Berliner Treppenhaus malte, aber den schlauen Fuchs und das listige Eichkätzchen, den gemütlichen Igel oder die Tauben und seinen grossen, schwarzen Bernhardinerhund noch liebt wie das Kind. Auf einer ähnlichen, sehr hübschen Zeichnung sehen wir Hermann mit dem durch Farnkräuter geschmückten Hut zur Jagd und zum Schmetterlingsfang ausziehen.

Die Gartenstrasse, in der Kaulbachs wohnten, hatte nur wenige Häuser; allenthalben sah man ins Grüne; ihr Hauptschmuck waren die stattlichen Bäume, die über die niederen Mauern und Bretterzäune hingen. Dem Kaulbachschen Haus schräg gegenüber lag das Haus meiner Eltern. An einem schönen Sommerabend wurde bei uns, wie so häufig, lustig Quartett gespielt. Wegen der linden Sommernacht und da keine Gefahr bestand, die Nachbarschaft zu belästigen, waren die Fenster offen geblieben. Zum Schlusse wurde das herrliche Haydn-Quartett mit den Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ gespielt. Als es zu Ende war, tönte Händeklatschen und lautes Bravo von der Strasse herauf — da wir ans Fenster traten, war unten kein Mensch zu sehen. Nach Jahren erzählte Kaulbach, als er einmal bei uns etwas Hausmusik gehört hatte, wie er an jenem schönen Sommerabend mit seiner Familie im Garten gesessen hatte und das Haydnsche Quartett, das bei uns gespielt wurde, ihn so erfreute, dass er mit den Seinen auf die stille Strasse ging, um zuzuhören, und wie sie dann so recht in der Freude des Herzens Beifall geklatscht hätten, darauf aber rasch in ihren Garten verschwunden wären.

Kaulbach war nicht musikalisch, aber liebte die Musik, und die musikalische Begabung seiner Töchter machte ihm viel Freude. Bei Kaulbachs wurde daher viel und gut musiziert. Die Musik regte seine Phantasie an, gab ihm Stimmung; dabei ist charakteristisch, dass er das Weiche, Melodiöse bevorzugte, auch das feierlich Getragene; im einfachen Lied begeisterte er sich zuweilen auch für grosse Leidenschaft. Aufregende, anstrengende Musik, vor allem Wagner, war ihm dagegen geradezu ein Greuel. Besonders in den letzten Lebensjahren Kaulbachs waren meine Eltern am Sonntag nicht selten bei Kaulbachs zu Tisch gebeten. Nach dem Essen wurde meist ein Bote geschickt, um Musikalien zu holen. Meine Mutter sang manch schönes Lied im Kaulbachschen Familienkreise und sie sang dort besonders gern, denn Kaulbachs feines Gefühl für die Schönheit eines schlichten Liedes, seine warme Begeisterung für ernsten und dramatisch grossen Gesang liessen sie von Herzen warm werden. Einmal war Kaulbach durch ein religiöses Lied sichtlich ergriffen, er schwieg nachdenklich, dann sagte er zu meiner Mutter: „Man glaubt es nicht, aber auch ich habe meine frommen Stunden".

Wie Kaulbach übrigens wahre Frömmigkeit schätzte, zeigt sein inniges Verhältnis zu dem Düsseldorfer Ernst Deger, das in Rom geknüpft wurde und Bestand hatte.

Der Widerspruch von Kaulbachs boshaften Bemerkungen und satirischen Zeichnungen, in denen er gern durch seinen Witz glänzte, mit den hohen Zielen seiner Kunst lag offen zu Tag und erschien manchen rätselhaft; wie wir es von Rietschel hörten, den dies als in seinem Urteil sicheren Mann aber doch nicht hinderte, Kaulbachs hohe künstlerische Qualitäten unbefangen anzuerkennen. Tief in sich verbarg der Meister seine warme, begeisterungsfähige Natur, eine schöne Melodie, ein Lied jedoch konnte sie hervorlocken und aus den Briefen an seine Frau und Kinder spricht rührend sein tief gemütvolles Empfinden. Wer Kaulbach nur flüchtig kennen lernte, der ahnte diese Eigenschaften so wenig wie seine echte nachhaltige Begeisterung für das Grosse, die sich in den Jahren 1870/71 so deutlich offenbarte in dem Jubel, mit dem er den Siegen der deutschen Waffen folgte, er, der jederzeit aus vollem Herzen ein deutscher Patriot war, wie er auch stets ein echt deutscher Künstler gewesen ist.

Die „Zerstörung Jerusalems" hatte Kaulbach zu einem Studium der Ölmalerei geführt, das damals besonders in München neu war. Um das ersehnte Ziel zu erreichen, malte er in Rom nach der Natur und zwar fast ausschliesslich Studienköpfe, was seine Vorliebe fürs Porträt von neuem weckte, für das er ja schon durch einige seiner frühesten Gemälde, namentlich aber durch eine Reihe prächtiger Zeichnungen eine ganz hervorragende Begabung bekundete.

Ein prächtiges Beispiel des grossen Reizes Kaulbachscher Porträtzeichnungen, wohl aus den fünfziger Jahren seines Lebens, wo er mit den Berliner Treppenhausbildern die Höhe seines Ruhmes erreichte, bietet die feine Skizze A. von Humboldts. Durch die meisterhaft wiedergegebene Haltung und den so ausserordentlich geistvoll charakterisierten Kopf beweist die nur in wenigen, ganz flüchtigen Strichen skizzierte Zeichnung, wie fein Kaulbach damals auch das Individuelle zu fassen wusste, während ein sehr wirkungsvolles, zwingend charakteristisches Porträt das des Herrn von Podewils ist, das sich jetzt im Münchener Kupferstich- und Handzeichnungen-Kabinett befindet.

Kaulbachs Zeitgenossen, z. B. Ernst Förster, bewunderten aber noch mehr seine gemalten Bildnisse, namentlich auch, weil sie hierin, und zwar mit Recht, einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Cornelius erkannten. Dadurch besassen Porträte, wie die der Maler Monten und Heinlein in der neuen Pinakothek, die Kaulbach nach dem römischen Aufenthalt (1840) malte, erhebliche Bedeutung für die Geschichte des Bildnisses in der Münchener Schule. Die frische Auffassung wie die brillante Wirkung, zu der die hübschen Kostüme des 16. Jahrhunderts viel beitragen, welche die Genannten hier wie auf dem Künstlermaskenfest von 1840 tragen, gaben ihnen vor allem den Reiz des Neuen. Durch lebendige Charakteristik und sehr schlichte Auffassung ist die Porträtskizze König Ludwigs I. aus dem Jahre 1843 sehr interessant, die später in die neue Pinakothek kam. Im Stiftersaal dieser Sammlung hängt Ludwigs grosses Porträt, um den Stifter der Galerie zu feiern. Es stellt den König dar, wie er in der Tracht des Hubertus-Ordens vor dem Thron steht, an dessen Stufen vier Pagen mit Wappen knien. Das 1845 gemalte Porträt mit lebhaftem, bedeutendem Ausdruck ist eines der besten von Kaulbachs grossen repräsentativen Bildnissen.

Als Kaulbach an der „Zerstörung Jerusalems" seine ganze Kraft einsetzte, daneben die Porträte malte, zeichnete er Abends wie zur Erholung die prächtigen Bilder zum Reineke Fuchs, gewiss der glänzendste Beweis, wie reich seine Phantasie, wie leicht er gestaltete, mit welcher Freude und welchem Fleisse er schuf.

Den Entschluss zur Illustration des Reineke fasste Kaulbach 1840. Den 30. Juli 1841 wurde der Vertrag mit Cotta geschlossen, das Ganze erschien 1846.



Wilh. v. Kaulbach. Der Weidenbaum

Dass Kaulbach an dem Reineke mit ganz besonderer Liebe arbeitete, fühlt man den prächtigen Zeichnungen allenthalben an. Er will das Gedicht illustrieren, folgt daher meist den durch dasselbe geschilderten Szenen, gestaltet aber doch eigenartig neu, schon indem er das Menschliche bei den Tieren stärker betont, eine Masse feiner Züge einflicht. Er greift frisch in das Leben, manchmal so direkt und deutlich in seine Umgebung, dass durch die Zeichnungen, die in den Tieren der menschlichen Schwächen spotten, manche bitter gekränkt wurden. Man begreift, dass es nicht gerade erbaulich war, eine überraschende Ähnlichkeit zwischen diesem und jenem Tier und der eigenen schönen Erscheinung zu ent-

decken, und ebenso gehörte schon viel guter Humor dazu, dass der Cottasche Verlag auf dem Titel der broschierten Ausgabe die famos gezeichnete, witzige Vignette brachte, die ihn und den Redakteur seiner Kunstzeitschrift verspottet. Den römischen Streitwagen, den der kampfesmutige Reineke besteigt, zieht auf dieser Zeichnung der Cottasche Greif; der kühne Lenker will ihn anfeuern, aber was ist mit dem Tier mit gebundenen Flügeln, dem lahmen Vorderfuss und den Scheuklappen zu machen? An den Wagen ist Schorn, der Redakteur des Cottaschen Kunstblattes, gebunden, der mehrere Bände seiner Zeitschrift unter dem Arm hält, in der Linken aber seine Perücke mit dem schönen steifen Zopfe.

Fast all die kleinen und grossen Bosheiten im Reineke sind heute vergessen — glücklicherweise! — denn man braucht nicht zu wissen, wer Kaulbach zu dem scharfsichtigen Hofmedikus sass, der hinter König Nobel steht, als Reineke vom Galgen herab seine Rede hält, um sich an dem wohlgetroffenen Leibarzt zu freuen. Geblieben ist dagegen das Frische und Packende, das Kaulbach gewann, indem er so direkt aus dem Leben schöpfte, dadurch so wahre Typen und Situationen schilderte, packend auch noch für Zeiten, die von jenen Einzelheiten nichts mehr ahnen.

Aus dem Reineke spricht Kaulbachs Freude an der Natur besonders anziehend und originell. Wie fein sind die Tiere beobachtet, zumal der Held des Gedichtes; wie geschickt betont der Künstler das Menschenähnliche derselben und karikiert durch leises Steigern einzelner Züge. Ja selbst die Bäume zeigen menschliche Eigenschaften im komischen Spiegelbild, wie der hohnlächelnde Stamm, in den durch Reinekes Tücke der arme Bär geklemmt ist. Wie groteske Naturformen Kaulbach zur Karikatur über Menschen reizen, zeigt hübsch das Zwiegespräch von Weidenbaum und Dornbusch aus dem Jahre 1853 in der Münchener Handzeichnungensammlung.

Meisterhaft ist die Hofgesellschaft auf dem ersten Bilde, wo sich um den Thron des majestätisch grimmen Königs die Vasallen sammeln. Zitternd ergreift der schüchterne Lampe des Königs Schweif, der Wolf kriecht vor besonderer Hochachtung auf dem Bauche, der Ochs leckt demütig des Königs Pfote, treu ergeben, aber doch würdevoll ist der Eber und gleich allen anderen durchdrungen von der Feierlichkeit des Momentes. Auf dem Bilde nebenan führt Kaulbach den Helden des Gedichtes ein. Reineke, der allein der festlichen Versammlung fern blieb, liegt auf weichem Lager in der reichlich ausgestatteten Vorratskammer der Veste Malepartus, selbstzufrieden mit seinen Übeltaten, sinnend auf neue Frevel.

Welch feine physiognomische Studien liegen im Reineke! Der fromme Heuchler, der zu Henning kommt, der reuige Sünder, der büssend vor dem Dachs kniet und vor dem Widder, wie geben sie den wechselvollen Charakter Reinekes, wenn man dagegen den abgefeimten Schurken betrachtet, der aus seinen Augen leuchtet, da er sich auf der Heide tot stellt, um die Krähen zu locken! Behaglich sitzt Reineke dagegen vor seinem Haus, aus dem ihm Gattin und Kinder zusehen, da Hinze die königliche Botschaft überbringt, der von dieser selbst mehr als Reineke geängstigt erscheint, weil dieser auch jetzt noch ruhig seiner List vertraut. Wie die Seinen den Familienvater lieben, sehen wir, da er mit Grimmbart von der Familie Abschied nimmt, wobei Frau Ermelyn tief bewegt die Augen wischt, während das Jüngste, das die Gefahr noch nicht ahnt,

unbefangen und unbeholfen mit seinen krummen Beinchen daherwackelt, den Kopf aber doch schon voll schlauer Kniffe. Wie geschmeidig und schlau der Fuchs ist, zeigt der Gegensatz zu der blinden Gier, dem täppischen Wesen Isegrimms, da er diesen so hübsch in den Hühnerstall lockt.

Den Höhepunkt der Situation greift geschickt „Reinekes Rede am Galgen“. Teils triumphieren die erregten Zuschauer über den alten Sünder, teils bedauern sie ihn, durch seine heuchlerischen Worte ergriffen. Gelungen ist ihm, die Königin zu erweichen, sie wird den grimmen Gatten milder stimmen trotz des misstrauischen Leibarztes und der warnenden Rede des Ochsen, wenn dieser auch seine grösste Krawatte umgeschlungen und seinen schönsten Orden an sein Horn geknüpft hat.

Wie Reineke Lampe als Zeugen vorführt, sitzt der König feierlich auf dem Thron, anmutig



Wilh. v. Kaulbach. Friedrich der Grosse
(Aus den Wandgemälden im Treppenhause der Berliner Museen)

schmiegt sich an seine Seite die Gattin, der Affe wehrt ihnen die Fliegen, während Esel, der Archivar, den Stammbaum zu subtilen genealogischen Studien entrollt. Sicher und gewandt tritt Reineke vor den Thron an der Hand den schüchternen Lampe, der seine Zipfelmütze abgenommen hat und über Seiner Majestät sonore Stimme so erschrickt, dass ihm in der Angst etwas passiert, was nicht nur bei Audienzen unstatthaft ist.

Zu den gelungensten Bildern gehört das Bankett mit den durch den Wein gehobenen Stimmungen. Hier bei den Raubtieren wilde Fressgier und Streit, dagegen dort Anfälle von Rührung, ja Schwermut, dann wieder jubelnde Umarmung, jauchzender Gesang, rührende Zärtlichkeit, wie zwischen der koketten Ziege und dem stumpfsinnig betrunkenen Stier, im Gegensatz zu dem sich das Schwein müht, den Champagner noch mit Verstand zu schlürfen, voll Liebe aber umarmt sich das Königspaar, während sein Kammerdiener, der Affe, ihre Schwänze ineinander flicht.

Einer der launigsten Einfälle ist die Szene im Kabinett der Königin. Den Kopf voll von Staatsgeschäften, noch ergrimmt über Reineke, tritt der König in das eheliche Gemach. Das Sacktuch, das er aus seiner Tasche hängen lässt, der Schwanz, den er behaglich durch das Knopfloch gezogen, deuten aber an, dass mit dem Anblick der hübschen Gattin, die eben die jüngsten Zwillinge säugt, und seines Söhnchens, das gerade vergnügt auf dem Nachttopf sitzt, bei dem Herrscher schon eine mildere Stimmung Platz greift und ihn den Reden der Frau Rückenau geneigter macht.

Reineke, dem Sieger, wird eine Ehrenpforte aus Eichenlaub errichtet, neben ihr wehen die Fahnen, auf ihr sitzen Papageien, schreien sein Lob und halten die Tafel mit der Inschrift: „Heil Dir im Siegeskranz!“ Mit Grandezza schreitet der Sieger durch die Pforte. Alles drängt sich, seine Hand zu küssen oder seinen Schwanz, der, um allen gefällig zu sein, sich verdoppelt.

Nach all diesen Ehren bei Hofe sehen wir Reineke nochmals zu Hause. Er sitzt auf dem ehelichen Lager, die goldene Gnadenkette auf der Brust, die Nachtmütze auf dem Kopf, und erzählt der staunenden Gattin, während im Nebenzimmer die beiden Knaben schlafen, das Jüngste in der Wiege sich aber im Vogelfangen übt; an der Wand steht die Statuette Kaulbachs, um deren Hals die Rute für die Jungen hängt.

Besonders schön, namentlich durch ihr feines Stilgefühl, und launig sind die Vignetten am Anfang und Schluss der Gesänge im Reineke. Es sind Meisterstücke der in der Cornelius-Gruppe wiederholt so prächtig geübten feinen Kunst ornamentaler Zeichnung. Die rein ornamentalen haben meist groteske Formen, die den Schalk auch im Spiel mit der Form fein durchblicken lassen, häufig sind Tiere meist in Bezug auf den folgenden oder vorhergehenden Gesang eingeflochten. In der Schlussvignette führt Kaulbach im Malerrock, die Palette an der Seite, das Narrenszepter in der Rechten, als seine Gattin den Cottaschen Greif, eine etwas aufgedonnerte Dame mit gebundenen Flügeln und dem Rosenkranz am Arm; dem hohen Elternpaar springt Jung-Reineke, den sie in die Welt führen, auf dem Steckenpferdchen voraus.

Ein halbes Jahr nach Ludwig I. bestellte auch Friedrich Wilhelm IV. die „Zerstörung Jerusalems“. Kaulbach wollte etwas anderes malen, aber der König wünschte für den Zyklus der sechs weltgeschichtlichen Bilder im Treppenhaus der Berliner Museen, der jetzt verabredet wurde, eine



Wilhelm von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Turmbau zu Babel

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München





Wilhelm von Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Blüte Griechenlands

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München





Wilh. v. Kaulbach. Aus dem Kinderfriese im Treppenhause der Berliner Museen

Wiederholung der „Hunnenschlacht“ und der „Zerstörung Jerusalems“. Der Kontrakt wurde am 15. März 1843 geschlossen. Kaulbach, der zuerst die „Zerstörung Jerusalems“ für Ludwig beenden musste, führte die Berliner Wandgemälde 1845 bis 1865 aus.

Der umfangreiche Zyklus, der nach Cornelius' grossartigen Wandgemälden und Entwürfen jedenfalls das bedeutendste Werk deutscher Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts und eine ganz eigenartige Schöpfung ist, besteht zunächst aus den sechs Historienbildern. Die grosse Ouvertüre bildet der „Turmbau zu Babel“, die Ausbreitung der Rassen über die Erde. Die „Blüte Griechenlands“ schildert dann die weltgeschichtliche Bedeutung der antiken Kultur, vor allem durch bildende Kunst und Dichtung. Mit der „Zerstörung Jerusalems“ tritt die Katastrophe ein, aus dem Zusammenbruch des alten Reiches wächst eine sittlich tiefere Kultur, die sich in den Stürmen der Völkerwanderung, welche die „Hunnenschlacht“ andeutet, durchringt. Das Christentum ist die grosse Kulturmission des Mittelalters, die sich in jugendlichem Drange der Gefühle in den Kreuzzügen ausspricht. Das Geistesleben der neueren Zeit kündet mit grossem Ausblick bis zur Gegenwart das Renaissancebild.

Diese Hauptbilder werden ergänzt durch Einzelfiguren in den Rahmen, welche sie umfassen. In den Streifen, welche die Historien trennen, sehen wir vier Gesetzgeber, nämlich neben „Hellas“ Solon, neben der „Zerstörung Jerusalems“ Moses, zwischen der „Hunnenschlacht“ und den „Kreuzfahrern“ Karl den Grossen und vor der „Renaissance“ den höchst bedeutend aufgefassten Friedrich den Grossen. Über diesen Staatsmännern schweben Isis als die Hauptgöttin Ägyptens, Venus Urania als Symbol hellenischer Schönheit, die Italia mit den Abzeichen des Papsttums und die Germania, deren Schwert in der Scheide steckt und der die Krone entgleitet.

Oben schliesst das Ganze der grau in grau gemalte Arabeskenfries, in dem sich Kinder und Tiere tummeln und dessen geistvolle, prächtig gezeichnete Szenen die Hauptbilder ergänzen und verbinden, auch satirisch und ironisch glossieren. Zu Beginn dieses Frieses sehen wir die Erschaffung des Menschen durch Prometheus in Gegenwart der Athene, sowie eine ägyptische Sage von der Entstehung des Menschen. Hierauf folgen Romulus und Remus, über denen die Schlange mit dem Apfel das Unheil andeutet, das den Menschen droht. Sie müssen sich wehren im Kampfe mit den wilden Tieren, aber weit schwerere Kämpfe bereiten sie sich selbst. Schon die Kinder nach Romulus und Remus, die sich nur mit Muschel und Schildkröte decken können und nur Knochen als Waffen auflesen, bekämpfen sich mit dem äussersten Ingrimme und des Krieges schauerlichste Wut entfaltet sich im fanatischen Glaubenskampfe, der an die Kreuzzüge angeknüpft wird. Hier wird aber auch, die Hunnenschlacht ergänzend, als Hauptmoment der Völkerwanderung der Einzug des jugendfrischen Volkes der Germanen geschildert, welche die brave, spinnende Hausfrau im Wagen mit sich führen, und mit den Anspielungen auf modernes Geistesleben durch Messungen, Dampfverkehr, Telegraphie, Astronomie usw. deutet Kaulbach an, wie die Bewegung, die in dem Renaissancebilde einsetzt, sich bis zur Gegenwart erweitert und vertieft.

An den Fensterwänden betonen die schwebenden Gestalten der Architektur und Skulptur, der Malerei und Graphik die kulturelle Macht der Kunst, während zu Anfang und Ende der mit den Historien geschmückten Wände Wissenschaft und Poesie, Geschichte und Sage erinnern, was



Wilh. v. Kaulbach. Die Sage
(Aus den Wandgemälden im Treppenhause der Berliner Museen)

uns Kunde bringt von der Vorzeit und dem Geschicke der Menschheit, das uns hier in grossen Zügen erzählt wird. Die fesselndste unter diesen Gestalten ist die mächtig erfasste Sage. Ein dämonisches Weib mit unheimlichem Seherblick sitzt die Sage auf dem Hünengrab, vor ihr liegen alte Waffen und eine Krone, auf die sie mit dem Runenstab deutet, sie lauscht dem Krächzen der Raben Odins und kündet die Märe längst vergangener Zeit, von deren Menschen nur mehr wenige Knochenreste in der zerbrochenen Urne unter ihren Füssen zeugen.

Der Zyklus der Weltgeschichte im Berliner Treppenhaus ist eine für Kaulbach und seine Zeit, namentlich auch als Ganzes, höchst charakteristische Konzeption. Dass in demselben die „Zerstörung Jerusalems" und die „Hunnenschlacht" wiederholt wurden, geschah auf speziellen Wunsch des Königs. Sie passen aber vorzüglich in das Ganze, weil Kaulbach schon bei diesen Werken der Gedanke beschäftigte, weltgeschichtliche Ereignisse zu malen. Die „Hunnenschlacht" schildert zwar gewiss nicht dasjenige Ereignis der Völkerwanderung, welches die neue Zeit begründet. Aber welches war dies überhaupt? Es war nicht eines, sondern wie stets waren es Reihen von Tatsachen, welche die neue Zeit heraufführten. Das Ereignis, das der Maler gleich dem Historiker, wenn er grosse Gruppen zeichnet, herausgreift, symbolisiert gewissermassen die vielen, welche den Umschwung begründen. Kaulbach kann dies aber durch seine „Hunnenschlacht" umso besser, als sie ja überhaupt keine Tatsache, sondern eine Sage ist, deren wahren Kern die über Rom untergehende Sonne, das neu vom Kreuze erstrahlende Licht künden, deren Stellung im Zyklus der Zug der Germanen des Kinderfrieses weiter ausführt und die Gestalt Karls des Grossen,

sowie die Italia, mit anderen Worten Kaiser- und Papsttum, die er zwischen die „Hunnenschlacht“ und die „Kreuzfahrer“ malte.

Der Schritt von den philosophischen und religiösen Gedanken des Cornelius zu Kaulbachs Bildern aus der Weltgeschichte ist ebenso in dem deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts begründet, wie weiterhin die Wandlung zur realistischen Geschichtsmalerei und später der Vortritt von Genre und Landschaft. Eines wächst deutlich aus dem anderen hervor, tritt aber, je mehr es sich der neuen Ziele bewusst wird, in desto schärferen Gegensatz zu dem Vorausgehenden. In der Form zeigt sich dieser Gegensatz naturgemäss nicht minder als im Inhalt. Von der streng idealistischen Form des Cornelius, der Religion und Mythe malte, leitet zu dem wachsenden Realismus der folgenden Zeit Kaulbach über, der Geschichte malt, aber im grossen Stil, und sich mit Zeichen- und Malstudien müht, um sie wahr und überzeugend zu schildern.

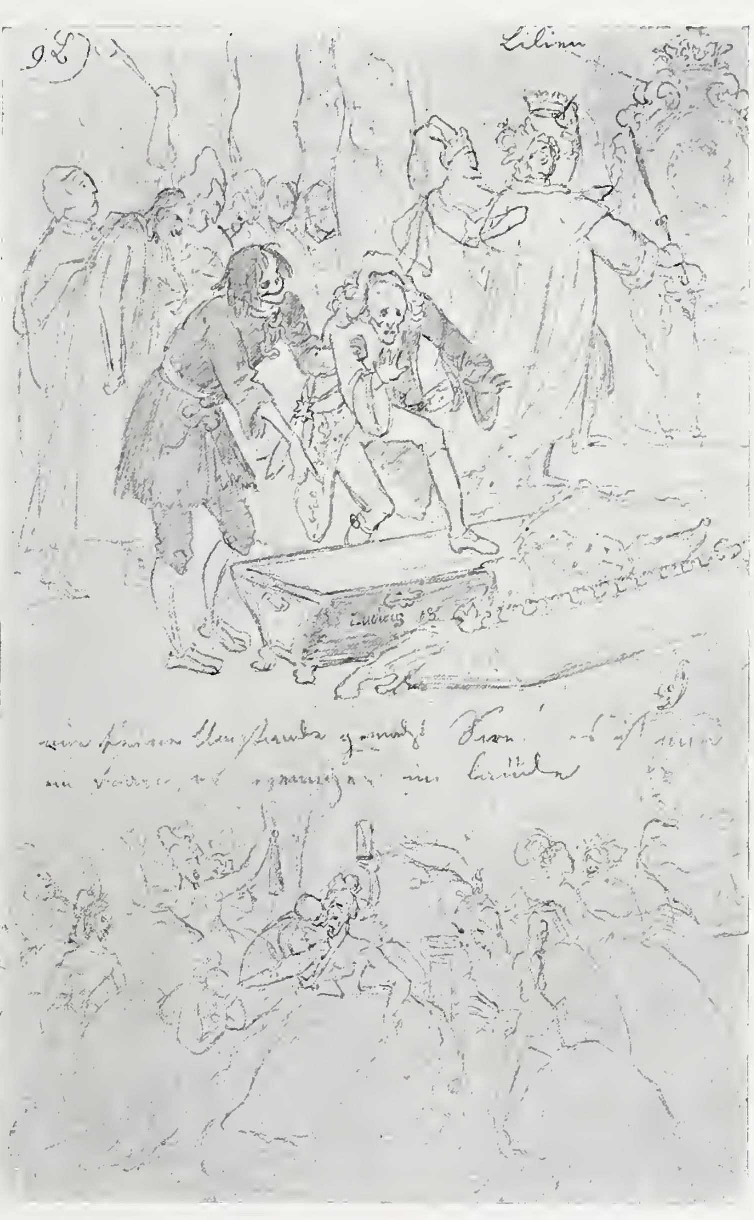


Wilh. v. Kaulbach. Der Tod als Kammerzofe
(Aus einem Skizzenbuche)

Die Geschichte trat durch die bedeutenden Historiker der Zeit in den Vordergrund der geistigen Interessen. Die Corneliusschule hatte unter des Meisters Leitung das Gebiet schon mit den Arkaden-Fresken in Angriff genommen, Kaulbach regte dies zu Kompositionen wie der „Sachsenschlacht“ an, gleichzeitig aber arbeiteten in ihm die grossen, allumfassenden Cornelianischen Ideen fort, wie er sich damals für ein Bild der „Höllenfahrt Christi“ notierte: „die Kraft einer allmächtigen Liebe als Zentralpunkt der Schöpfung, Erlösung und Weltregierung“.

Die Landesgeschichte, wie sie in den Arkaden gemalt wurde, entsprach historischen Strömungen jener Zeit und speziellen Interessen Ludwigs I., aber sie war nicht das, was die führenden, geistigen Kreise fesselte, mit denen Kaulbach Fühlung hatte. Dies war vielmehr die Weltgeschichte. Man sollte bei Kaulbach nie vergessen, dass er ein jüngerer Zeitgenosse Schlossers (geboren 1776) war, dessen Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung 1817 bis 1824 erschien, dass er nur neun Jahre jünger als Ranke und vier Jahre älter als Weber war, dass

gerade nach dieser Seite hin starken direkten Einfluss auf ihn wohl besonders Joseph Görres ausübte. Ich meine das natürlich nicht in dem Sinne, als ob Kaulbach durch die Lektüre der Werke dieser Männer zu dem Gedanken, Weltgeschichte zu malen, gekommen wäre, die ersten Anregungen zur „Hunnenschlacht“ und zur „Zerstörung Jerusalems“ kamen ja von ganz anderer Seite, wohl aber in dem Sinne, dass diese Forscher eine Geistesrichtung der Zeit bezeichnen, an der die gebildete Welt regsten Anteil nahm, vor allem auch der Künstler, der mitten in dieser stand durch seinen nahen Verkehr mit Görres, durch seine ausserordentliche Belesenheit in historischen Schriften, deren Erscheinen damals die weitesten Kreise reges Interesse entgegenbrachten.



Wilh. v. Kaulbach. Der Tod und der König von Frankreich (Aus einem Skizzenbuche)

Weder die „Sachsenschlacht“, wenn sie auch eine in manchem gelungene jugendliche Tat war, noch ein Bild wie die „Höllenfahrt Christi“ entsprach dieser Richtung, wohl aber die „Hunnenschlacht.“ Wie sich Kaulbach aber seit der „Hunnenschlacht“ mit Gedanken zu weltgeschichtlichen Gemälden beschäftigte, zeigen die erwähnten Vorschläge zu grossen historischen Zyklen von 1837 an Kronprinz Maximilian von Bayern. Aus diesen möchte ich noch einiges anführen, was für Kaulbachs Anschauungen über historische Gemälde speziell im Zusammenhang mit den Berliner Treppenhausbildern interessant ist. Er weist zunächst darauf hin, dass der Gegenstand allgemein verständlich sein und poetisches wie historisches Interesse haben müsse. Den Mittelpunkt soll eine grosse historische Idee bilden, wie etwa der Kampf der christlichen Nation gegen die Ungläubigen. An den Beginn des Zyklus stellt er Karl den Grossen, bei dem ihn besonders fesselt, dass Geschichte, Sage und Dichtung gleichmässig zu der mächtigen Erscheinung beitragen. Als Mittelpunkt des Ganzen schlägt er die Kreuzzüge vor. Die Bilder sollten in Fresko oder Öl gemalt, aber auch in Kupferstich oder Holzschnitt als Volksbuch ausgegeben werden.

Unter den Berliner Wandgemälden ist gleich das erste „Der Turmbau zu Babel“ von ganz hervorragendem Interesse, namentlich durch seine herrliche Komposition und durch die

so vieles — verdächtigt und herabgesetzt. Kaulbach besass ein ausgeprägtes Gefühl, feines Verständnis für schöne Formen. Seine Zeit empfand dies besonders durch den Gegensatz zu der grossartigen, aber herben, manchmal auch willkürlichen Formgebung des Cornelius. Gerade der Berliner Zyklus ist für des Künstlers Schönheitssinn bezeichnend, jedoch nicht nur durch die grossen Historien, sondern auch in den bedeutenden allegorischen Figuren und besonders in dem gerade hierin oft entzückenden Kinderfries. Damit ist zugleich angedeutet, wie vielseitig sich dieser Charakterzug der Kaulbachschen Kunst äussert, so dass nur ein sehr oberflächlicher Beobachter die bekannte Phrase nachsprechen kann, dass er lediglich auf der kalligraphischen Schönheit einiger Gestalten beruhe. Der hübsche 1852 als Studie zur „Blüte Griechenlands“ gezeichnete Rückenakt mag ferner darauf hinweisen, wie fein Kaulbach auch hier die Natur studierte, nicht minder, so fremd sie diesem gegenüber zu stehen scheinen, die Mädchen an der Schenke oder am Brunnen.

Aus dem Zusammenbruch des alten Reiches mit der Zerstörung Jerusalems geht durch die Stürme der Völkerwanderung, welche die „Hunnenschlacht“ symbolisiert, die neue Kultur hervor, gegenüber dem Zeitalter des Schönen das des Glaubens. Die stürmische Begeisterung dieser Jugend der modernen Menschheit, wie sie des Mittelalters Kunst und Poesie, vor allem aber sein religiöses Leben zeigen, spricht aus den Kreuzfahrern, deren langer von Gottfried von Bouillon geführter Zug eben jubelnd und Gott für diese Gnade dankend von einer Höhe aus zum erstenmal Jerusalem erblickt.

Zwischen die „Kreuzfahrer“ und die „Renaissance“ malte Kaulbach Friedrich den Grossen, den Mann voll Feuer und Energie aber auch von fester zielbewusster Kraft, der im modernen Staate das Geistesleben sich frei und vielseitig betätigen lassen will, dessen Aufblühen das Bild der Renaissance und Reformation schildert.

Das Renaissancebild hatte bekanntlich dadurch, dass es mehr, als es dem Berliner Hof damals wünschenswert schien, die Reformation betonte, manche Widersprüche zu überwinden und wurde als Schluss des Ganzen erst 1865 vollendet. Während im Vorausgehenden die Wandlung der Zeiten durch mächtige Ereignisse, ihr Kulturleben aber durch die grossen Stimmungsbilder der „Blüte Griechenlands“ und der „Kreuzfahrer“ geschildert wird, sind auf dem Renaissancebilde die Männer, welche die neue Zeit schufen, in einer gotischen Halle versammelt. Ausserordentlich schön ist die klare und doch sehr freie Komposition mit den zumal im Vordergrund prächtig geschlossenen und geschickt unter einander verbundenen Gruppen.

Die Mitte des Hintergrundes bildet eine grosse Chornische, an die rechts und links Nebenchöre stossen. In der Hauptnische sehen wir die Vertreter des religiösen Lebens vor allem der Reformation. In der Mitte steht Luther, der begeistert das geöffnete Evangelium erhebt, neben ihm wird den Gläubigen, unter denen sich die hervorragendsten Vertreter der Reformation befinden, das Abendmahl gespendet. In dieser Chornische sitzen lebhaft erregt und tief bewegt die Forscher der heiligen Schrift, von der Orgelempore erschallt der Gesang der Gläubigen. Im linken Nebenchor sind die Forscher des gestirnten Himmels tätig, im rechten dagegen hauptsächlich die Vertreter der religiösen Kunst. Dürer malt auf hohem Gerüst die vier Apostel, zu ihm steigt Kaulbach als



Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kreuzfahrer vor Jerusalem

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München





Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Zeitalter der Renaissance und Reformation

Photographie-Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München



Lehrling und bringt ihm einen Farbentopf, während unten der biedere Peter Vischer in seinem Schurzfell steht, wie er sich selbst am Sebaldusgrabe porträtierte. Leonardo, Raffael und Michelangelo erinnern an die grosse Kunst Italiens. Gutenberg zieht voll Freude über das Gelingen seines Werkes das bedruckte Blatt aus der Presse und heftet es an einen Pfeiler. Er erinnert dadurch an die grosse Macht dieser Erfindung, die rasch den Gedanken Eines zum Gemeingut aller machen kann, was sie in der Reformation so bedeutend betätigte und wodurch sie massgebend für das gesamte geistige Leben der Folgezeit wurde.

Im Vordergrunde rechts lehren und lernen die Vertreter des italienischen und nordischen Humanismus und der modernen Dichtung. Wie die antike Kultur durch sie zu neuem Leben erwacht, deutet das Relief der Schöpfung des Prometheus in Gegenwart der Athene an und der antike Torso mit der Leier, die der Odendichter Jakob Balde berührt, dass sie neuen Klang gibt. Die linke Vordergrundgruppe, in deren Mitte ein Globus steht und Schätze liegen, welche die Reisenden aus den neuentdeckten Erdteilen brachten, bilden die Männer der Wissenschaft, welche streben, die Erde kennen zu lernen und die Gesetze des Weltalls zu erfassen.

Dem Porträtisten Kaulbach bot dies Bild die schönsten Aufgaben. Bedeutender aber noch als die scharfe Individualisierung interessanter Männer ist, dass Kaulbach in ihnen grosse, allgemein gültige Charaktere eines hochbedeutenden geistigen Lebens bietet und dadurch diese Kulturperiode so gedankenreich und tief erfasst, wie dies nur in dem historischen Jahrhundert und in diesem eben nur ihm möglich war. Gustav Adolph ist der mit ganzer Kraft für seine Überzeugung eintretende Krieger, Erasmus von Rotterdam der feine geistvolle Gelehrte. Wie tief blickt bei Shakespeare das offene scharfe Auge des Dichters in das Leben und in die Seele des Menschen und wie kontrastiert mit ihm der prächtige Charakterkopf des grübelnden Hans Sachs! Welch unvergleichliche Sammlung von grossen Gelehrten, gültig für alle Zeiten, sehen wir im Vordergrunde links! Der Mann klaren Blickes, sicheren Urteils ist der Jüngling, der den Globus herbeigebracht, an dem der ernste Forscher, die Welt in strenger Arbeit vergessend, mit dem Zirkel misst, während Galilei seine Rechte auf den Globus legt, die grossartige Erscheinung eines Mannes, der seine Forschung unerschütterlich vertritt, den keine Gewalt, auch nicht die Fesseln, die er trägt, hindert, die sicher erkannte Wahrheit offen zu bekennen.

Wie der Gang der Weltgeschichte vor unser geistiges Auge tritt durch Geschichte, Sage und Poesie in seiner Grösse, in seiner Macht, in seiner Schönheit, aber auch in den Irrtümern der Menschen, das wollte Kaulbach künstlerisch gestalten. Jedenfalls — mag man im einzelnen aussetzen, was man will — ein grosser Gedanke, den ihm keiner vorgebildet, an den sich bis heute auch keiner mehr gewagt. Ein grosser Gedanke in bedeutender Lösung; ein charakteristisches Denkmal des historischen Geistes des 19. Jahrhunderts und eines phantasievollen und ideenreichen Künstlers.

Wie neben der „Zerstörung Jerusalems" die Zeichnungen zum „Reineke", so entstanden in den fünfziger Jahren und der Folgezeit neben den Monumentalarbeiten kleinere, hauptsächlich Illustrationszeichnungen.

Das Ausgabebedürfnis des äusserst tätigen Künstlers war ungemein gross, seine reiche Phantasie gestaltete rasch, unablässig arbeiteten in ihm die künstlerischen Einfälle. Höchst interessant hiefür sind Kaulbachs kleine Skizzenbücher, von denen er stets gern eines bei sich trug, um die Ideen in flüchtigen Skizzen festzuhalten. In einem derselben finden sich die interessanten Zeichnungen der Tod als Kammerzofe und der Tod, welcher Ludwig XVIII., den König von Frankreich, auffordert, ruhig in den Sarg zu steigen, da mit seinem Abgang ja nur ein Franzose weniger im Lande sei; am unteren Rande dieses Blattes besucht der Tod als unheimlicher Gast ein Ballfest.



Wilh. v. Kaulbach. Lady Macbeth

Der Wunsch, sich neben den monumentalen Arbeiten eine leichtere und breiter wirkende Aussprache künstlerischer Gedanken zu sichern, entsprach Kaulbachs eigensten Intentionen, übrigens auch denen der ganzen Schule, die ja, Cornelius an der Spitze, „ins Leben" wirken wollte und richtig erkannte, dass dies erfolgreich nur durch verschiedene Wege erreicht werden könne, dass neben der grossen öffentlichen vor allem auch die intime Kunst des Hauses gepflegt werden müsse, dieser wertvolle, eigenste Besitz des deutschen Volkes.

Kaulbachs Neigung zur Illustration zeigten ja übrigens schon an der Spitze seines Werkes die Bilder zum „Verbrecher aus verlorener Ehre", dann führten ihn zur Illustration, allerdings in monumentaler Ausführung, die Darstellungen aus Apulejus, Amor und Psyche im Palais des Herzogs Maximilian, namentlich aber die Wand- und Deckengemälde im Königsbau der Residenz zu den Schöpfungen Klopstocks, Wielands und die sechsunddreissig Goethebilder. Diese Aufträge sind charakteristisch dafür, wie die Vorliebe für die Illustration der deutschen Klassiker der ganzen Zeit eigen war. Stolz auf die reichen Gaben unserer Dichter beschäftigte sich diese und die folgende Generation mit Vorliebe mit denselben, Prinz und König schmückten mit Gemälden aus deutschen Klassikern ihre Schlösser, der Mann von feiner Bildung aber freute sich, seinen Schiller und Goethe dadurch zu ehren, dass in seiner Bibliothek deren Werke in künstlerisch geschmückter Ausgabe standen.

Dies veranlasste den Freiherrn von Cotta 1835 mit Kaulbach wegen einer grossen illustrierten Schiller- und Goethe-Ausgabe in Verbindung zu treten. Kaulbach lieferte zu dieser selbst nur zwölf Zeichnungen für Schiller und achtzehn für Goethe, während er das übrige seinen Mitarbeitern überlassen musste.

Das wertvollste und eigenartigste dieser illustrierten Werke ist der 1846 erschienene Reineke, der aus Kaulbachs eigensten Wünschen hervorging, die ihn wohl auch zu den Shakespeare-Bildern führten. Der grosse Dramatiker wirkte mächtig auf ihn, drängte ihn zu bildlicher Darstellung. Ergreifend erfasste er hochdramatische Gestalten und Momente, wie Lady Macbeth, die traumwandelnd dahin irrt und das Blut von ihren Händen wischen möchte, zu welcher Figur wir hier eine interessante Studienzeichnung veröffentlichen. Shakespeares prächtiger Humor spricht dagegen herrlich aus dem Bilde zur 2. Szene des II. Aktes vom „Sturm“, wo der nichtsnutzige Kellner Stephano mit dem Spassmacher Trinculo erschreckt vor dem Ungeheuer Caliban zurückfahren, zu welch derbkomischer Gruppe der anmutige Reigen der Luftgeister unter Ariels Führung einen reizenden Kontrast bildet.



Wilh. v. Kaulbach. Illustration zu Shakespeares „Sturm“

Ein grossartiges Stimmungsbild ist die Federzeichnung zu Heines „Schlachtfeld bei Hastings“ aus dem Jahre 1858. In stürmischer Nacht, in der plötzlich der Mond aus den rasch dahinjagenden Wolken tritt, tragen die Mönche Asgad und Ailrik auf der Bahre aus Baumstämmen den König Harald, der durch die Normannen in der Schlacht bei Hastings fiel. Unter den Tausenden der Erschlagenen, welche das Schlachtfeld bedecken, konnten sie ihn nicht finden, aber Edith Schwanenhals, die treue Geliebte, die er treulos verlassen, erkannte ihn, gräbt ihn aus den Leichen und folgt nun vom Sturm zerzaust mit Haralds Schwert klagend der Bahre.

Den grössten Erfolg unter den Kaulbachschen Illustrationen hatten seine Frauengestalten Goethes. Dass Kaulbach bei solchen Arbeiten zuweilen etwas flüchtig war, lässt sich nicht

leugnen, auch nicht, dass uns manches, wie z. B. das Klärchen im Egmont, etwas hohl und theatralisch berührt, aber doch dürfen wir das Verdienst der einst so ausserordentlich populären Folge nicht zu gering anschlagen. Sie gab mannigfache künstlerische Anregungen und mit Recht erfreuen sich heute noch manche Blätter grosser Beliebtheit. Vielfach spricht die frische Erfindung an, die trefflichen Kompositionen prägen sich meist leicht dem Gedächtnis ein, einigemale, wie bei Ottilie, packt tiefes Empfinden, und Kaulbachs Schönheitssinn stimmt entschieden zu Goethes klassizistisch beeinflussten Idealen, wodurch er bei der Zueignung, bei Bildern wie Dora oder besonders der Iphigenie vortrefflich den rechten Ton trifft, wie auch Lilis Park oder das Heideröslein vorzüglich zum Charakter des Gedichtes stimmen. Mag uns eine wirkungsvollere, mehr naturalistische Auffassung näher liegen, so müssen wir doch zugeben, dass sie Goethe entschieden ferner gelegen hätte.

Dies zeigen besonders die beiden Bilder zu „Hermann und Dorothea", die dann durch Rambergs Illustration des Gedichtes etwas in den Hintergrund treten, der es meisterhaft verstand, den klassizistischen Idealismus Goethes, der das ganze Gedicht ja auch schon in der Form wesentlich bestimmt, mit einem feinen Realismus zu verbinden. Aber auch Kaulbachs hübschem Bilde „Dorothea und die Auswanderer" gelang dies und dabei ist der Zug der Auswanderer, die edle Haltung der Dorothea, das Staunen Hermanns und die ganze Situation klar und treffend gegeben und die Idealisierung Dorotheas ist in dem Charakter des Gedichtes ebenso begründet wie der liebenswürdige Naturalismus in dem reizenden Knaben mit dem Hund, der dem Zug vorrausschreitet. Die Kinder sind überhaupt bei diesen Illustrationen wiederholt besonders anziehend, man sieht, sie waren des Künstlers Lieblinge, so der nette, kleine Junge auf dem gemütlichen Familienbild „Friederike" oder die jubelnde kleine Schar, die sich um Lotte drängt, als sie das Brot schneidet.

In die fünfziger Jahre gehören auch Kaulbachs Entwürfe zu den Wandgemälden an der neuen Pinakothek. Diese Entwürfe befinden sich heute in der Pinakothek, an deren Aussenwänden sie Nilson und X. Barth in grossen stereochromen Bildern ausführten. An der Süd- und Westseite hat die Witterung die Bilder fast ganz vernichtet, während sie an der Ost- und Nordseite leidlich erhalten sind.

An die schmale Eingangsseite im Osten kamen die Gestalten der Baukunst, Bildnerei und Erzgiesserei und jene des Freskos, der Glasmalerei und Keramik. Der Fries der Süd- und Westseite sowie zwei Bilder der Nordseite schildern den Aufschwung der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert durch die Bekämpfung des Zopfes, das Leben des deutschen Künstlerkreises in Rom und die Kunstpflege Ludwigs I., während an der Nordseite unter einer von Kindern gehaltenen Girlande die namhaftesten für Ludwig I. tätigen Künstler porträtiert sind. Das Beste sind die teilweise sehr guten Bildnisse und die allegorischen Figuren, während die Schilderung der Wiedergeburt der deutschen Kunst bekanntlich viel heftigen Widerspruch erfahren hat. Die Arbeit machte Kaulbach keine sonderliche Freude, wohl aber ergötzte es ihn, durch eine Reihe von Bosheiten sich über seine Zeitgenossen lustig zu machen. Dass dies sehr verletzte, ist begreiflich. In den vor der breitesten Öffentlichkeit ausgestellten Gemälden karikiert und dem Gelächter preisgegeben zu



Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Schlacht bei Salamis





Wilhelm von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Nero



sein, war selbst für den, der sonst jedem Witze hold war, unangenehm und musste umsomehr erbittern, als sich manche gerade in ihren besten Gefühlen, in ihrer ehrlichen Arbeit verhöhnt sahen. Es brach ein wahrer Sturm von Entrüstung gegen den Künstler los, der sich hier wie bei manchen anderen Gelegenheiten selbst am schwersten schadete, weil er einen guten oder schlechten Witz absolut nicht unterdrücken konnte; dies erklärt einen grossen Teil der Verstimmung und



Wilh. v. Kaulbach. Das Schlachtfeld bei Hastings

Erbitterung gegen ihn, die ausserordentlich viel zu dem ungerechten Urteil beitrug, das den Ruf des einst so gefeierten Künstlers sehr herabstimmte.

Im Auftrage König Maximilians II. malte Kaulbach für die Galerie des Maximilianeums die im September 480 vor Christus geschlagene Schlacht von Salamis. In der malerischen Anlage teilweise recht interessant, wie z. B. in dem hellen Licht, in dem die griechischen Heroen heranschweben oder in der Behandlung des Vordergrundes der rechten Seite, ist die malerische Ausführung nicht ganz glücklich, besonders da, wo sie wie bei der Gruppe der Weiber des Xerxes glänzen will, aber es ist doch ein gross aufgefasstes Historienbild von bedeutender Wirkung.

Von der Anhöhe links leitet Xerxes die Perser, die Unglücksboten der Gefahr seiner Flotte, welche, in die Enge getrieben, in Brand gerät, stürzen verzweifelnd zu seinen Füssen nieder, er aber springt rasend auf, sucht die Zurückweichenden zu neuem Kampfe anzutreiben. Siegreich dringt dagegen die Flotte der Griechen vor, wirft jene der Perser zurück, deren vorderste Schiffe sie erstürmen und in den Grund bohren, während die weitere Perserflotte sich nicht entwickeln

kann, weil sie hinter der Anhöhe, auf der Xerxes wütet, in die Enge getrieben ist. Im Vordergrunde entkommt die Königin Artemisia, die Bundesgenossin des Xerxes, die, um die Griechen zu täuschen, ein persisches Schiff in den Grund bohrte; vor deren Schiff geht ein Fahrzeug unter, dessen Insassen, die schönen Weiber des üppigen Hofstaates des Orientalen, verzweifelnd mit dem Tode ringen.

Im rechten Vordergrunde stehen auf dem Festlande die Griechen, Euribiades wehrt den Angriff der Phönizier ab. Tot sinken die Feinde oder sie springen in das Meer, wo einige schwimmend noch Reste geraubter Kostbarkeiten retten möchten, die Griechen aber preisen vor dem geretteten Tempel ihre Götter durch Gebet und Musik. Hinter dieser Gruppe steht auf einem durch den Kampf stark beschädigten Schiffe ruhig Themistokles, der Leiter der Schlacht. Seine Krieger umgeben und verteidigen ihn gegen die aus der Flut auftauchenden, an das Schiff sich klammernden Perser. Neben dem Feldherrn steht der Signalbläser, der die Schiffe im Hintergrund zum Vorstoss ermutigt. Hinter Themistokles opfern die Priester am Altar den Göttern und Heroen, den Seelen der Gefallenen, die in der Luft schweben, die Hand schützend über die Griechen haltend.

Die herrliche Komposition der „Schlacht von Salamis“ hält klar die Massen der Griechen und Orientalen auseinander trotz des wirren Kampfes, in den sie verflochten sind. Originell ist der Vorstoss der Griechen von der rechten Ecke des Vordergrundes aus und die scharf betonte dreifache Stufung des Grundes. Im Vordergrunde sehen wir bei den Griechen die Abwehr des Feindes, im Mittelgrunde durch das Kommandoschiff des Themistokles langsames, aber sicheres Vordringen, im Hintergrund den entscheidenden Sturm der Flotte. Dem entspricht trotz völlig anderartiger Lösung im einzelnen trefflich die Seite der Perser mit dem Bild des Jammers der verzweifelnden, sterbenden Männer und Weiber im Vordergrunde, der fliehenden Artemisia in der Mitte, dem ohnmächtig wütenden Xerxes und seiner untergehenden Flotte im Hintergrunde.

Mehr als frühere verwandte Werke Kaulbachs ist die „Schlacht von Salamis“ ein Historienbild im strengen Sinne des Wortes. Teilweise mag dies des Künstlers eigene Entwicklung begründen, auch die Eigenart des Stoffes, nicht minder aber bedingt es der Wandel der künstlerischen und historischen Anschauungen der Zeit. Kaulbach will die Seeschlacht und zwar die antike schildern in ihren Schrecken und in der Verzweiflung des Kampfes. Es lockt seinen Sinn fürs Charakteristische, die Rassen der Griechen und Orientalen gegenüber zu stellen, ähnlich wie einst die Hunnen und Römer, jetzt aber mit viel eingehenderem Studium, und seine historischen Kenntnisse wie sein Schönheitssinn regen ihn an, den eigenartigen künstlerischen Reiz antiken Lebens in den Schiffen, der Tracht, den Schmuck bis ins einzelne zu schildern.

Von dem grosszügigen Erfassen der Weltgeschichte war die Wissenschaft zum sorgfältigen Studium der Vergangenheit übergegangen und suchte sie durch die Kulturgeschichte in all ihren Äusserungen lebenswahr zu erfassen. Der monumentale Ausdruck dessen sind unsere kulturhistorischen Museen, von denen eines der bedeutendsten, das bayerische National-Museum, seine Gründung Maximilian II. dankt, dem Besteller der „Schlacht von Salamis“. Die „Schlacht von Salamis“ gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, dass wir an ihr sehen, wie Kaulbach an den

geistigen speziell auch künstlerischen Wandlungen seiner Zeit teilnimmt, aber es machen sich dadurch in ihr auch Widersprüche geltend, die es mitbedingen, dass der Karton (Berlin) mehr als das Gemälde befriedigt. Kaulbachs eigenste Auffassung der Geschichte, zu der auch, weil durch sie bedingt, seine künstlerischen Mittel trefflich stimmen, gestaltet frei poetisch, will uns sagen, wie das Ereignis in seiner Grösse in späteren Zeiten fortlebt, ihre Wahrheit ist mehr innerlich und allgemein als äusserlich durch malerisch wirkungsvolle realistische Ausführung des Einzelnen. Auch bei der „Schlacht von Salamis“ ist, was dem Werke den eigensten Wert verleiht, die grosse Auffassung, welche die bedeutende Komposition, das Leben des Ganzen bedingt, der Gedanke, dass sich die hellenische Kultur siegreich behauptet gegenüber der brutalen Gewalt der Orientalen.

Kaulbach als Mann von scharfem Urteil fühlte selbst wohl am klarsten jene Widersprüche und griff deshalb bei seinem letzten grossen Geschichtsbilde, dem „Nero“, wieder zu jener mehr andeutenden Behandlung im Karton zurück.

Wie bei der „Zerstörung Jerusalems“ sehen wir im „Nero“ den Gegensatz zwischen der alten Welt und dem Christentum, aber während bei der „Zerstörung Jerusalems“ das alte Reich zusammenbricht und aus dessen fluchbeladenen Trümmern die Christen in Frieden abziehen, so entfaltet sich im „Nero“ der höchste Glanz und die volle Pracht der römischen Weltherrschaft, deren furchtbare Macht das wehrlose Christentum erdrücken will, dem aber doch die Zukunft gehört, während trotz alles Glanzes das morsche alte Rom bald in sich zusammenfallen wird.

Auf den Stufen des Palastes vor dem Triumphbogen steht im höchsten Übermute der mächtige Tyrann. Sein Lied erklang, Beifall klatscht der kriechende alte Hofmann, die Buhlerinnen jubeln, die Soldaten schleppen Siegeszeichen herbei. Nur einige ernste Römer stehen beiseite, tief entrüstet über das schändliche Treiben, sie ahnen den Untergang der Weltherrschaft, des Staates. Zu ihren Füssen liegt eine edle Frau, die man mit ihren Kindern gemordet, das Kreuz auf ihrer Brust sagt wofür, in welchem Glauben und Hoffen sie gestorben.

Im Vordergrunde werden die Christen ans Kreuz geschlagen und niedergemetzelt. Petrus, dessen Kreuz eben in die Höhe gezogen wird, drückt der Jünger voll Ehrfurcht und Liebe den Abschiedskuss auf die Lippen, einem anderen Märtyrer reicht die Mutter sein Kind zum letzten Kuss an das Kreuz. Wehrlos sind die Gläubigen gegen die rohe Gewalt der Sklaven und Liktoren, wehrlos sind nicht nur die klagenden Greise, Weiber und Kinder, sondern auch der Knabe, der seine Faust gegen die Mörder ballt, und die Männer, welche die Hände, ihre Angehörigen schirmend, gegen die rohen Krieger ausstrecken. Welch edle Menschen aber sind diese duldenden Christen, welche Kraft liegt in ihnen, die kündet, dass ihrer die Zukunft, wenn das Strafgericht hereinbricht über das Reich des niederträchtigen Cäsaren!

Die Komposition vermeidet fein einen streng regelmässigen Aufbau, ist aber wundervoll klar. Nero ist aus der Mittellinie gerückt, um eine freiere, mehr malerische Anlage zu gewinnen, die linke Seite mit dem am Kreuz Duldenden und die rechte sind grundverschieden entwickelt. Hinter- und Vordergrund sind rechts geschickt verbunden, sonst aber klar auseinander gehalten,

sind es doch zwei Welten, die hier einander gegenüberstehen, dort die alte Welt im üppigsten Leben, geschart um den jubelnden Prasser, hier hart bedrängt das duldende Christentum, dort Jubel und Macht, hier Kummer und Not, dort aber auch das Herannahen eines furchtbaren Endes, hier dagegen die Lebenskraft der Zukunft.



Der Erfolg von Kaulbachs Schaffen war glänzend. Seine Zeit schätzte und verstand ihn, hatte er doch vor allem das aufgegriffen und gestaltet, was ihr als eigenste Errungenschaft, als ein höchster Besitz galt. Auch das Glück, das ihn in der Jugend gemieden, war ihm hold bis zum Schlusse seines Lebens. Kurz vor seinem Ende sprach ihm bei seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum als Akademiedirektor die Jugend der Münchener Künstlerschaft nochmals begeistert ihre Verehrung aus. Bei seinem Begräbnis am 10. April 1874 war das ganze gebildete München versammelt, aus allen grösseren Städten Deutschlands wurden Kränze niedergelegt, es war ein grossartig feierlicher Akt, alle fühlten, dass uns ein hochbedeutender, in seiner Eigenart unersetzlicher Mann verlassen.

Kaulbachs grosse Erfolge begünstigte sehr, dass er so fest in seiner Zeit gründete, deshalb wendete sich aber auch die Reaktion gegen diese, so schroff gegen ihn, was noch verschärft wurde durch manche Ecken und Kanten seines Wesens.

Nun sind dreissig Jahre dahingegangen, seit Kaulbach sein reiches Leben beschlossen. Der Streit der Parteien ist verklungen, jene Zeit liegt uns fern genug, dass wir sie ruhig, objektiv beurteilen, aber sie liegt uns auch noch so nahe, dass sie lebendig vor uns steht, dass wir sie infolge persönlicher Erinnerung warm und liebevoll erfassen als wahrhaft unserer Väter Zeit, die ein Stück unser selbst ist, ja auch wieder mehr als dies durch die pietätvolle Verehrung, die wir ihr zollen. Das Kleine wird, wie es sein soll, vergessen, das Grosse, dessen an Kaulbach wahrlich viel war, bleibt.

In warmer aufrichtiger Verehrung feiern wir den hundertsten Geburtstag des Mannes, dessen Kunst ein höchster Ausdruck bedeutendster Seiten seiner Zeit war, der dadurch zu den charakteristischsten und interessantesten Persönlichkeiten der deutschen Kunst und mit ihr des deutschen Geisteslebens des 19. Jahrhunderts gehört. Dass uns manches an Kaulbach fremd wurde, wir es nur mehr im Zusammenhang mit seiner Zeit verstehen können, ist natürlich, denn siebenzig Jahre gingen dahin, seit er mit der „Hunnenschlacht" den ersten wirklich grossen Erfolg errang; wer lebt noch so nach solch langer Zeit? wie wenige haben nach ihr der Nachwelt noch so viel zu sagen? Wie fesseln uns heute noch bei eingehenderem Studium Kaulbachs grosse formale Begabung, seine prächtigen Gruppen, die klaren und so freien Kompositionen, der vielseitige Geist, die grossen Gedanken! Unendlich viel kann er uns dadurch heute noch geben, wenn wir ihm nur ein wenig warmes Empfinden und etwas Liebe entgegenbringen, nach denen er sich in seinem Innersten so gesehnt, aus denen er sein Bestes geschaffen.

Albert Bartholomé

von

ALEXANDER HEILMEYER

Der Père-Lachaise, der älteste und grösste Friedhof von Paris, ist einer der denkwürdigsten und eigentümlichsten Orte dieser an Merkwürdigkeiten so reichen Stadt. Wer sich dem Père-Lachaise nähert, muss den ungemeinen Gegensatz zwischen dem reizvoll bewegten Pariser Leben der Gegenwart und der Grabesruhe dieser versteinerten Vergangenheit lebhaft empfinden. Mit seinen Tausenden von Denkmälern bietet er zugleich die reichhaltigste und interessanteste Skulpturensammlung. Den tiefsten Eindruck von allen hinterlässt Albert Bartholomés „Monument aux Morts“.

Wenn man vom Boulevard de Ménilmontant aus den Hauptweg des Friedhofes betritt, so fällt der Blick sogleich auf ein steinernes Mal, das wie ein mächtiges Widerlager zwischen den Hügeln zu beiden Seiten eingekeilt ist, es bildet gleichsam das Eingangstor zu der grossen Totenstadt. In nächster Nähe befinden sich zwei andere Grabmäler, links Merciés Denkmal von Baudry, rechts Barrias' Denkmal von Thomas Couture. Beide sind für die moderne Grabmalsplastik, ganz besonders für die französische, sehr charakteristisch. Sie zeigen uns, wie das Pariser Leben auch vor den Pforten des Todes nicht Halt macht und selbst über Gräbern die Komödie des Lebens weiterspielt. Die allegorienreiche dekorative Skulptur der beiden Monumente wirkt an dieser Stelle wie eine konventionelle phrasenreiche Leichenrede, während Bartholomés Denkmal in erhabenem Ernste erschütternde Szenen aus dem grossen Drama von Tod und Leben vorführt.

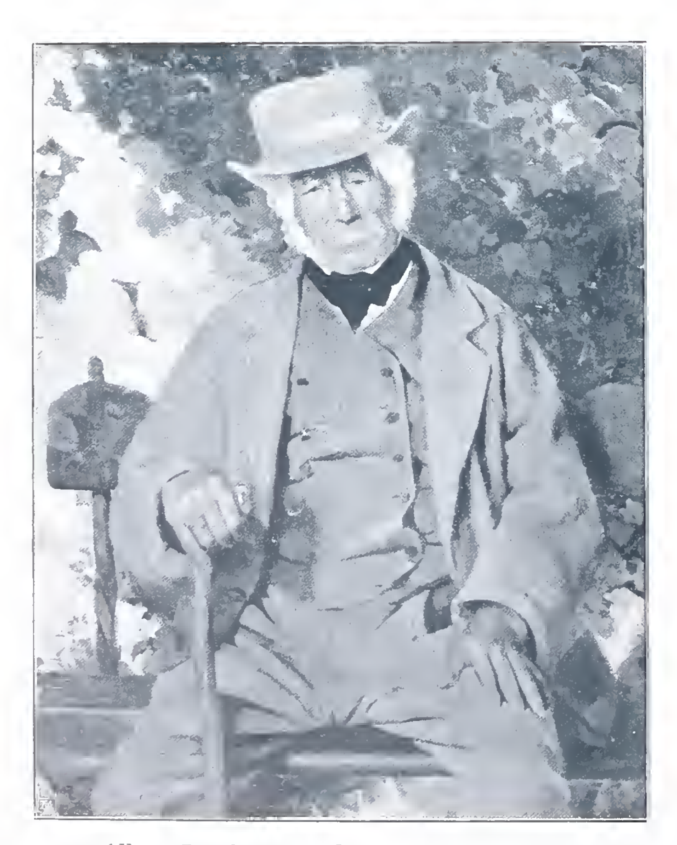
Es liegt im Wesen der französischen Plastik, durch die Form das Inhaltliche und Stoffliche stark hervorzukehren, sozusagen einen Vorgang zu illustrieren. Sehr häufig dient die Plastik dazu, durch Figuren und Gruppen der gesteigerten Stimmung bei grossen politischen, festlichen Kundgebungen Ausdruck zu leihen. Man darf nur den kolossalen Aufwand von Skulpturen an der dem Zaren Alexander III. von Russland gewidmeten neuen Brücke über die Seine und den plastischen Schmuck an den Gebäuden für die Weltausstellung von 1900 betrachten, um zu bemerken, wie in all diesen Gebilden die spezifisch französische Eigenart, eine ungemeine Sensibilität und Beweglichkeit sich auch in der Plastik oft auffallend genug äussert. Die Figuren treten alle

handelnd auf. Pferde und Menschen agieren auf hohen Postamenten und im Rahmen der Architektur wie auf einer Schaubühne.

Canova fing zuerst an, bei grossen Grabmalen die Figuren mit der Architektur in einen gegenständlichen Zusammenhang zu bringen, wobei versteinerte Menschen auf steinernen Stufen sitzen oder durch geöffnete Türen gehen.

Bartholomé gibt in seinem ursprünglichen Entwurfe zu dem „Monument aux Morts“ derselben Auffassung Ausdruck. Durch die offene Türe einer steinernen Kapelle schreiten zwei Menschen in ähnlicher Stellung wie auf dem später ausgeführten. An den beiden Seiten drängen sich die Gestalten der dem Tode Geweihten. Der letzte Entwurf, der zur Ausführung kam, bedeutet dem ersten gegenüber einen ungemeinen Fortschritt in der Entwicklung der plastischen Idee. Es fragt sich, ob Bartholomé in der Anordnung nicht noch weiter hätte gehen dürfen, um das Ganze wirklich als Tor auszugestalten, oder ob er nicht die beiden Höhlen mit so starker Betonung der Tiefenwirkung, die immer als Durchbrechung der Fläche wirkt, hätte reliefartiger halten können. Vielleicht wäre dann die rein architektonisch-monumentale Wirkung noch grossartiger gewesen.

Doch liegt diese Verbindung zweier Probleme, wie sie Architektur und Plastik bei derartigen Aufgaben eingehen, ziemlich abseits von den Bestrebungen der modernen französischen Plastik. Bartholomé steht mit seinem Werke fast einzig da; ohne Zweifel ist es das Bedeutendste, was auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Um es recht zu verstehen, muss man nachempfinden und fühlen, wie bei dem Künstler jede Form in ihren bewegten Umrissen gleichsam aus den Wogen und Wellen innerlichen Lebens hervorquillt. Wer einmal im Musée du Luxembourg in Paris die unter dem Namen „Petite fille pleurant“ bekannte Bronze gesehen hat, wird darin sogleich das künstlerische Wollen und Streben Bartholomés erkennen, nämlich das Bestreben, die aus einem Erlebnis, aus starkem Gefühl herausentwickelte Vorstellungswelt zu plastischer Erscheinung zu bringen. Bartholomé stellt in der „Petite fille pleurant“ ein kniendes Mädchen dar, das vom Schmerz durchschauert, den Leib an die harte Erde presst. Das Problem liegt für ihn in der Form als Ausdruck körperlicher Empfindungen; seine Kunst wurzelt in seinem Gefühlsleben. Der Schmerz um die verlorene Gattin war es, der ihn der Bildhauerei zuführte. Er wollte ihr ein Grabmal setzen und so schuf er das ergreifende Bild des sterbenden Christus, zu Füssen des Kreuzes eine kleine Gruppe, seine tote Frau und sich selbst, wie er zum letztenmal die teuren Züge betrachtet und auf immer Abschied nimmt. Ein in der Behandlung der Form ausgeprägtes Naturstudium



Albert Bartholomé. Schattiges Plätzchen

spricht aus dieser ersten Arbeit. Man kann sich das bildnerische Können und das Verständnis für die Wiedergabe der plastischen Momente in der Erscheinung in diesem Erstlingswerke nicht so ohne weiteres erklären. Bartholomé war, als er an dieser Gruppe arbeitete, bereits achtunddreissig Jahre alt und hatte seit 1879 als Maler im Salon ausgestellt. Bis zum Jahre 1886 erschienen fast alljährlich Bilder von seiner Hand, Gemälde, die in allem die Schule Manets erkennen liessen.

Das Bild des behäbigen Alten, der im Schatten eines Baumes sitzt, entzückte selbst Degas.



Albert Bartholomé. Die Kinderschule

Die Kinderschule, ein sehr reizvolles Motiv, wie in einer schattigen Ecke des Hofes junge Mädchen im Ringelreihen sich drehen, ist mehr als eine vorzüglich beobachtete Freilichtstudie. Wie Meunier, der ja auch von der Malerei herkam, brachte er für das Studium der Form den Sinn für das Tatsächliche, für die Realität der Erscheinung mit, dazu noch eine scharfe Beobachtungsgabe und ein ausgebildetes zeichnerisches Können, das ihn die Bedeutung der Linie und des Umrisses in der Skulptur richtig verstehen liess. Dieses sein genaues Naturstudium leuchtet in seinen Porträtarbeiten am besten hervor, weil er sich dabei ganz an das Modell halten konnte. Ein Beispiel dafür ist die Büste der jungen Frau mit dem wohlgepflegten gesunden Körper. Wie trefflich sind hier Haut, Fleisch und Haare plastisch dargestellt, sogar auf die Farbe möchte man schliessen! Mit grossem Verständnis ist auch das Organische im Bau des Körpers, die gewölbte Brust, der Rücken, die Achsel, der volle Nacken und gedrungene Hals wiedergegeben, besonders aber

Albert Bartholomé. Teilstück von dem grossen Grabmal auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Paris

der Kopf selbst. Man glaubt nicht, wie wenig Büsten es gibt, bei denen man wirklich das Gefühl hat, der Kopf sitze auf einem entsprechenden Körper. An dieser dagegen ist die Haltung des Kopfes ungemein natürlich, der Ausdruck im höchsten Grade individuell; man fühlt die unmittelbare Nähe der Natur. Sehr wohltuend berührt nicht zuletzt die Einfachheit in der Behandlung.

Die französische Plastik ist sonst von dem Bestreben einer gewissen eleganten, aber doch oberflächlich gezierten Darstellung nicht immer freizusprechen. Aber bei einem ernsten Künstler wie Bartholomé äussert sich diese Eigentümlichkeit mehr in der feinsinnigen geschmackvollen Auffassung des Motivs. Der Ernst seines Studiums zeigt sich auch in den beiden Bildnisbüsten, vor allem in derjenigen der Frau mit der schlichten Haartracht. Eine viel lebensvollere kompliziertere Erscheinung stellt er in der jungen Frau dar, die ihre Arme auf einem Lehnstuhle oder Polster aufstützt. Darin kennzeichnet er vortrefflich das Wesen



Albert Bartholomé. Ursprünglich geplante Studie zu dem grossen Grabmal auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Paris

Albert Bartholomé sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Grabmal auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Paris





Albert Bartholomé sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München

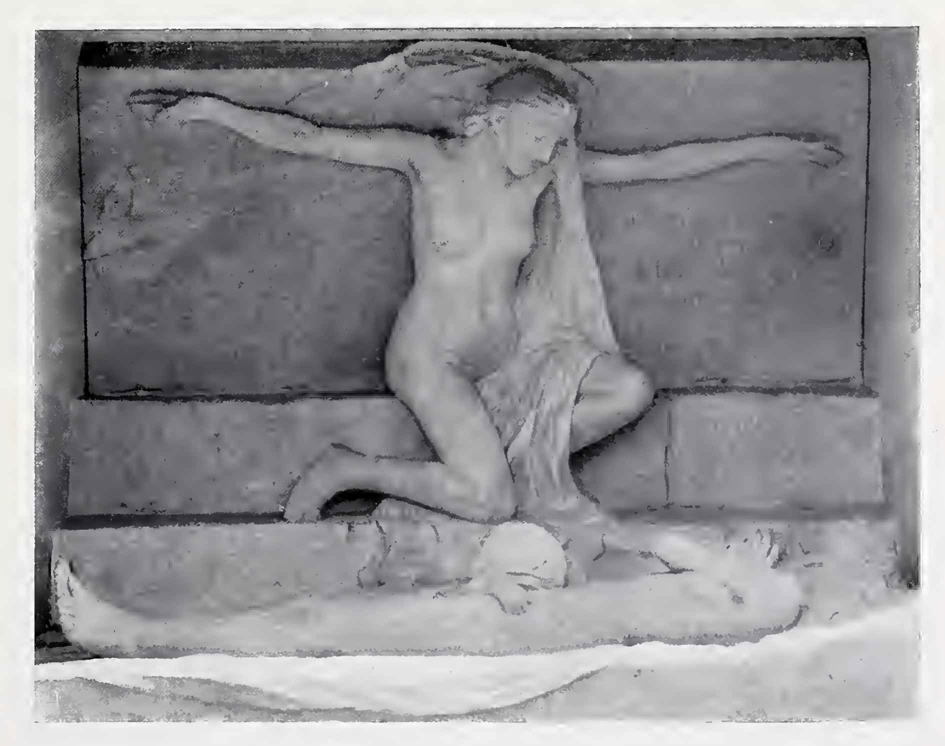
Das Geheimnis (Marmor)





Albert Bartholomé. Teilstück von dem grossen Grabmal auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Paris

der beweglichen, graziösen, eleganten Französin mit ebensoviel Geschmack als künstlerischem Vermögen. Und hierin geht er auch schon einen Schritt weiter, er gibt bereits ein lebendig empfundenes Bewegungsmotiv in einem plastischen Moment. Die schönen Hände gehören notwendig zu dieser lebhaften, graziösen Person, und die Form der Hände ist nicht weniger interessant als die des Kopfes. Auch Hände sprechen, auch in ihnen lebt eine Individualität! Bartholomé weiss darin Bescheid. Er gruppiert die Hände plastisch und sie erscheinen doch ganz ungezwungen. In der Begrenzungslinie dieser Figur, in den scharfen Umrissen des Profils, in der Linie des Kopfes und Rückens, wie viel plastisches Leben pulst



Albert Bartholomé. Teilstück von dem grossen Grabmal auf dem Friedhofe Père-Lachaise in Paris



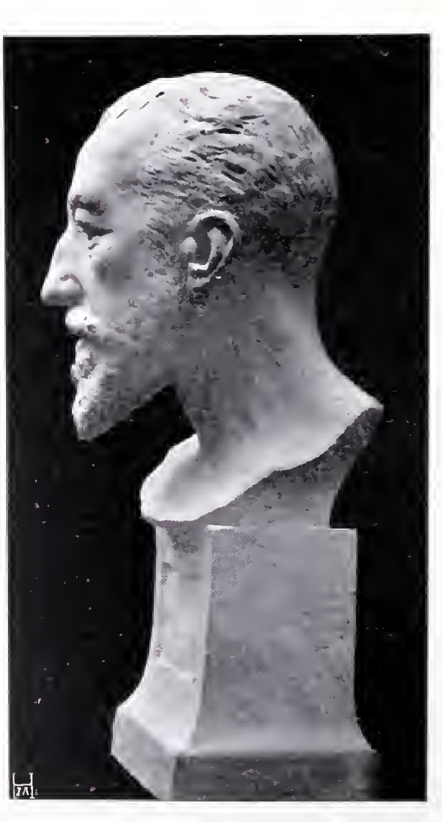
Albert Bartholomé. Bildnisbüste

darin! Nicht allein die ruhende Erscheinungsform, das ruhige unbewegliche Verharren der Oberfläche wie in der anfangs geschilderten Büste einer Frau beschäftigt ihn hier, sondern mehr das bewegte Leben. Sehr deutlich tritt dieses Streben hervor in dem Relief mit der Gruppe mehrerer junger Mädchen im Grünen.



Albert Bartholomé. Bildnisbüste

Es ist das Problem der Form, aneinander grenzender verschiedenartiger Flächen und Überschneidungen, das ihn fesselt. Mehr als bei einem Gesichte oder selbst in dem Formenreichtum der Hände lässt sich diese Welt bewegter Kurven und Linien an der menschlichen Figur selbst wahrnehmen. Der Organismus gestattet unendlich viele Bewegungsmöglichkeiten. In der Auffindung derselben bekundet sich das wahre plastische Talent. Es gibt unendlich viele Bewegungen und Stellungen des Körpers, die



Albert Bartholomé. Bildnisbüste

sich schon frühere Zeiten zu nutzen machten und die zu wiederholen doch nicht die Aufgabe des modernen Bildhauers ist. Zum wievielten Male sieht man z. B. die Beinstellung der Mediceischen Venus wiederholt, als wäre der weibliche Körper in einer anderen Stellung nicht repräsentabel! Und wie reich und mannigfaltig ist doch das Spiel der Formen, auch bei einer



Albert Bartholomé. Kindermedaillon

Ansicht des Körpers, die gemeinhin nicht als die schönere gilt. Freilich will es unsere Sitte, dass wir Frauen selten nackt zu sehen bekommen, dass die Schönheit ihres Leibes in hässliche Kleider eingezwängt sehnsüchtig verblüht. Woher also soll eine Bereicherung der plastischen Motive kommen? Da bleibt nichts anderes übrig, als sie auf dem Umwege über die Antike und Renaissance, von wenig schönen Modellen herzuholen oder direkt zu übernehmen, wie man es sieht, und einfach den bekleideten Menschen darzustellen. Meunier hat sich ja bekanntlich

damit abgefunden und das Problem der Behandlung moderner Kleidertracht in der Skulptur gelöst. Aber Bartholomé? Jeder kann doch nicht Meunier sein! Auch Bartholomé versucht es einmal mit der Darstellung eines tanzenden Mädchens im modischen Kleide. Was er zustande brachte, ist ohne Zweifel sehr gut beobachtet und mit plastischem Auge gesehen, aber um wie vieles reizvoller ist eine Gruppe wie „Verzweifelnde Liebe". Ein echt plastisches Motiv, der Rücken des am Boden kauernden Menschen! Michel Angelo könnte seine Freude daran haben.



Albert Bartholomé. Tanzendes Mädchen

Der Körper des modernen Menschen ist noch lange nicht durchforscht. Es harren noch ganz neue Schönheitswelten der Erschliessung. In jedem äussert sich etwas in einer neuen, von einem anderen verschiedenen Weise. Dieses Bein, dieser Rücken, diese Schultern und Arme sind oft so eigentümlich individuell gebildet, es werden eine Menge neuer Erscheinungen ausgelöst. Wo ist das Auge dessen, der nach diesen neuen Schönheiten dürstet, der sie deutet und ihnen Ausdruck leiht? Was für einen Reichtum an Formen bietet der Rücken der im Sitzen straff aufgerichteten jungen Mutter oder der des Mädchens „Bei der Toilette", welche Schönheit ist in der bewegten Linie der aufrecht stehenden Brunnenfigur und endlich in dem wagrecht hingestreckten Körper des schmerzvoll vornüber gebeugten Mädchens! Nicht die herbe trotzige Kraft des Mannes mit starken Knochen, straffen Sehnen und kraftstrotzenden Muskeln liebt Bartholomé, sondern das Wellenspiel weicher schwellender Formen und eleganter, graziöser Bewegungen. Seine Skulptur ist eine stete Verherrlichung des weiblichen Körpers, das hohe Lied der Schönheit weiblicher Formen. Er liebt besonders die schlanken, hohen Gestalten mit nicht zu üppigem Fleische. Es liegt etwas Jungfräuliches, Keusches in der Nacktheit seiner Figuren, die paradiesische Unschuld des ersten Menschenpaares. Darin steht er in der französischen Plastik fast einzig da, denn es gibt unter den Pariser Künstlern wohl mehr als einen Pygmalion!

Es geht einem mit Bartholomés Kunst oft eigentümlich. Wo er sich ganz seiner Freude an der Erscheinung überlässt, ganz von der Form ausgeht, ist es ein hoher Genuss, seine Schöpfungen zu betrachten, er spricht dann unmittelbarer, naiver, verständlicher. Einer Gruppe wie

„Verzweifelnde Liebe“ und „Reue“ sieht man es an, wie er sie dem Marmor abgerungen hat, es ist Stein und doch mehr als Stein, es ist formgewordene beseelte Materie, ein plastisches Bild von Menschen, zu denen wir uns hingezogen fühlen, mit denen wir empfinden und leiden, doch nur, weil das Bild als solches unser Auge beschäftigt und von unserer Vorstellung leicht festgehalten werden kann. Jede Mitteilung des Malers oder Bildhauers geht durch das Auge. Ein für allemal ist die Form das Gefäss, in dem der Künstler die allverbreitenden Strahlen der Natur zum Feuerblick an unser Herz versammelt.



Albert Bartholomé. Bildnisbüste

Bartholomés ganze bisherige Tätigkeit ist erfüllt von dem Streben, in der Form gewisse Funktionen, körperliche Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen soll in dem bewegten Spiel der Linien des menschlichen Körpers in die Erscheinung treten, jede Geste, jede Bewegung ist von Gefühl durchdrungen, vom Herzen inspiriert. Er sieht sich um im Leben und gewahrt Mienen und Gesten, die plastisch noch nie festgehalten wurden, er erkennt in den psychischen Affekten die motorische Kraft, die auch in der Form verschiedene Veränderungen hervorbringt, die dem Körper einen Ausdruck gibt, wie sie die ruhige Daseinsform sonst nie zeigt. Es sind freilich oft nur momentane Erscheinungen, Wellenbewegungen auf der Oberfläche des Körpers, die im Husch darüber zittern und im nächsten Augenblicke wieder verschwinden, gleichsam Schwingungen des Gefühls, die für den Bildhauer nicht fassbar sind. Aus Tausenden von Momenten muss er daher den auswählen, der klar und deutlich in die Erscheinung tritt. Er muss das Wahrscheinliche möglich machen, indem er das Mögliche sichtbar macht. Darunter sind es Gefühle grosser Niedergeschlagenheit, wie z. B. der Trauer, des Schmerzes, der Verzweiflung, die sich gewissermassen latent äussern, die wie Blei in den Gliedern liegen, auf dem Körper lasten, ihn niederdrücken und in sein eigenes Schwergewicht zurücksinken lassen. Solche Bewegungen und Gesten sind auch im Ausdrucke ohne weiteres deutlich, man kann sie in klare Formen fassen. Bartholomé, der grosse Empfinder, der Mensch mit dem weichen Herzen, kennt jede Gebärde, die sich im Innern von den unsichtbaren Angelpunkten des Lebens losringt und nach aussen

drängt. Seit der grosse Gedanke des Denkmals der Toten in ihm aufkeimte, fand er keine Ruhe mehr, bis sich alles, was er an stummer händeringender Trauer, an Gram und Verzweiflung, banger Sehnsucht und bangem Hoffen gefühlt und durchkostet hatte, in Empfindungen auslöste, die er körperlich in gewissen Stellungen nachfühlen und in Formen verdichten konnte. So entstand eine lange Reihe von Einzelfiguren, die er seit 1891 im Salon jährlich ausstellte, lauter Glieder einer Kette, von denen man zuerst nicht wusste, wie man sie deuten sollte, bis im Jahre 1895 der ausgereifte vollendete Entwurf zu dem heutigen Denkmal auf dem Père-Lachaise erschien. In Deutschland wurde es zum erstenmale bekannt durch die grosse Dresdener



Albert Bartholomé. Christuskopf

Kunstausstellung von 1904, wo ihm Georg Treu begeisterte Worte widmete. Dieses Werk hat Bartholomé mit einem Male in die vorderste Reihe der grossen französischen Bildhauer gestellt. „Ich war achtunddreissig Jahre“, sagte er selbst, „als ich von der Plastik ergriffen wurde, und ich glaube, dass ich mein Leben mit ihr enden werde.“





Albert Bartholomé. Grabfigur (Bronze)

Betrachtungen
zu
Raffael Schuster-Woldans Deckengemälde
im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin

Die Worte, die Julius Meyer in einem Aufsatze über das Kunstleben unter Ludwig I. und Maximilian II. in Bayern schrieb, haben auch heute noch Gültigkeit. „Eine selbständige Blüte und eine gemeinsame Entwicklung der bildenden Künste werden nur da möglich, wo die Bedingungen zu monumentalen Schöpfungen gegeben sind. So wenig die Kunst ein blosses Reizmittel für die blinde Menge ist, so wenig soll sie eine blosse Liebhaberei reicher Privatleute sein; sie ist vielmehr vor allem Angelegenheit des Volkes, das heisst nicht der Masse, sondern aller derjenigen, welche, nicht in die kleinlichen Interessen des täglichen Daseins versunken, noch Sinn haben für die grossen, das Einzelne in sich fassenden Züge

Albert Bartholomé
Kleiner Zimmerbrunnen (Marmor)



Albert Bartholomé. Weinendes Mädchen (Stein)

des ganzen Menschenlebens. Ist die Kunst überhaupt Darstellung des Lebens in ausdrucksvollen Formen, welche die Not und den Zufall der Wirklichkeit abgestreift haben, dagegen ihre unvergängliche beseelte Gestalt in leuchtender Erscheinung widerspiegeln: so hat sie vorab das



Albert Bartholomé. Aschenurne

öffentliche Leben, die grossen Formen des allgemeinen Daseins zu einem Denkmal zu gestalten, in welchem sich der Geist als in seinem idealen, verklärten Leib wiederfindet. Wie demnach in der monumentalen Kunst das Einzelleben in die lichte Welt des Gesamtlebens hinaufgehoben ist, so ist auch zu ihrer Betrachtung nicht bloss der Einzelne, sondern das ganze Volk berufen. Auf diesem Wege allein kann in dem letztern eine Anschauung sich bilden, welche in der Kunst



Albert Bartholomé sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Schmerz (Marmor)





Albert Bartholomé sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Adam und Eva



den idealen Schein des Daseins mit freiem, über die mühevolle Wirklichkeit hinausgehobenem Sinn zu geniessen versteht und dann wiederum für den Künstler den fruchtbaren Schoss abgibt, aus dessen dunklem Grunde seine Phantasie neue Bildungen und Gestalten heraus arbeitet. Voraus die monumentale Kunst stellt zwischen dem Schaffenden und dem Beschauer eine lebendige Wechselwirkung her, welche die Werke des einen in die beseelende Empfindung des



Albert Bartholomé. Zwei Mädchen im Theater

anderen und aus dieser neue Kräfte, neue Anregungen in jenen hinüberleitet. So wird allmählich die wirkliche ganze Welt zum Bilde, des Volkes Tat und Arbeit zur schönen Erscheinung, in der sie ihm unvermerkt zum reinen Genuss des Lebens umschlagen. Und nicht bloss ein Denkmal seines realen Daseins wird so die Kunst, sondern sie selber eine zweite vom Drange des Augenblicks und dem unruhigen Wechsel der Materie befreite wirkliche Welt, in welcher der Kampf des Lebens sich spielend wiederholt und so alle menschlichen Kräfte ungebrochen und unzerstückt ihre volle Befriedigung finden. Nur aus diesem monumentalen Boden, auf dem sich in grossen Zügen das ganze Leben gestaltet, empfängt die Kunst überhaupt die Fähigkeit, alles Wirkliche im Bilde widerzuspiegeln; nur auf ihm entwickelt sich eine eigentümliche und

gemeinsame Anschauungsweise — das, was wir Stil nennen —, die sich ebenso im Kabinettstück wie im Staatsgebäude ihren Ausdruck gibt. Und nur auf diesem Wege kommt in die ganze Kunst ein Zug des Gestaltens, der in das Kleine wie in das Grosse den Atem und Schwung des Lebens bringt und alle ihre Schöpfungen zu einem reichgegliederten Ganzen aneinanderreiht."

„Soll die bildende Kunst überhaupt zu einer selbständigen Blüte kommen, so handelt es sich vor allem darum, ihr Gelegenheit zu monumentaler Entwicklung zu geben. Nicht nur hat die Architektur für die Plastik und die Malerei den Raum herzustellen, sondern indem sie, als die umschliessende Hülle für das gesamte Leben, der ursprüngliche und fundamentale Ausdruck der allgemeinen Stimmung einer Zeit und Nation ist, gibt sie zugleich für die Anschauungsweise der Schwesterkünste das Prototyp ab. Sie ist die erste mächtige Äusserung des in neue Formen sich fassenden Gesamtlebens, und wie sie den neuen Weltzustand im gegliederten Bau gleichsam abspiegelt, so schlägt sie den festen Grundton an, in welchem Plastik und Malerei das mannigfache Spiel des Menschenlebens in bewegter Erscheinung ausklingen lassen. Ganz wie ein Volk baut, in derselben Stimmung des Gemütes, in demselben Charakter der Form bildet es seine Götter und zeigt es die Welt in farbigem Widerscheine. Wo die Architektur ein eigentümliches Leben entfaltet hat, da sehen wir überall die bildenden Künste in grossen Zügen den Charakter der Zeit und die Gestalten ausprägen, in denen sich die Phantasie des Volkes die es bewegenden Lebensmächte versinnlicht. So ist die Architektur gleichsam das Postament, auf dem in jeder Kunstepoche der Mensch, was seine Brust erfüllt und sein Schicksal bestimmt, aus der Not der Wirklichkeit in die reine Höhe des idealen Daseins erhebt, und zugleich das Vorbild, von dem der bildende Künstler die feste in sich beharrende Ordnung des Baues auf das Gebilde der organischen Welt überträgt. In diesem Sinne, in welchem die Kunst ein unvergängliches Denkmal des gesamten Lebens wird, werden Plastik und Malerei nach dem Vorgang der Architektur zum monumentalen Ausdruck desselben."



Albert Bartholomé Bei der Toilette (Marmor)

Wie schon einmal unter den bayerischen Königen Ludwig und Maximilian die Kunst zum

Schmucke öffentlicher Bauten herangezogen wurde und das Schönste und Bedeutendste früherer Zeiten dazu dienen sollte, sich auch dem Geiste einer neueren Zeit mit ihren anders gearteten Bedürfnissen unterzuordnen, so hat man neuestens in der glänzenden Hauptstadt des neu geschaffenen Reiches die Kunst zum allgemein gültigen Ausdruck eines erhöhten dynastischen und vaterländischen Gefühls herangezogen, um vor allem Gebäude, die den vorzüglichsten Bedürfnissen des öffentlichen Lebens dienen, durch Entfaltung aller zu Gebote stehenden künstlerischen Kräfte zu verschönen und zu schmücken. Glücklicherweise trafen diese Bestrebungen mit einer bereits entwickelteren künstlerischen Kultur zusammen und Wallot, der Schöpfer des Reichstagsgebäudes, fand sich bald von einem tüchtigen Stab von Künstlern und trefflich geschulten Arbeitern umgeben. Nach Art bedeutender Vorbilder schuf er einen Palast von grossartiger imposanter Wirkung. Im Gegensatze zu den architektonisch gebundenen, machtvoll emporstrebenden Formen des Äusseren tritt in der Ausstattung der Innenräume eine durchaus glückliche Entfaltung freier und bewegter Formen zu Tage. Besonders ist dies der Fall bei der Ausschmückung des Bundesratssaales, der in erster Linie durch die Deckenmalereien von Raffael Schuster-Woldan ein intimes und vornehmes Gepräge erhält. Vorzüglich im Glanze elektrischen Lichtes gewährt die Decke in ihrer reichen Vergoldung und dem farbigen Schimmer der Bilder einen wunderschönen Anblick. Man ist überrascht zu sehen, bis zu welcher Wirkung die Malerei im geschlossenen Raume gesteigert werden kann, wie sie so ganz unsere Sinne einzunehmen vermag. Vorzüglich scheint die Deckenmalerei dazu geeignet, durch einen Ausblick nach oben den Raum gewissermassen zu erweitern und ein freieres Gefühl aufkommen zu lassen. Dies ist ganz besonders der Fall, wenn wie hier in dem grossen Mittelbilde ein in den luftigen Farben des Äthers erstrahlendes Gewölbe sich auftut und das Auge in unbegrenzte Fernen schweifen lässt.



Albert Bartholomé. Verzweifelnde Liebe (Marmor)

Die Komposition wächst gleichsam aus dem architektonischen Rahmen heraus, dessen reiche, aber doch schwere Formen sich in leichterer Erscheinung auflösen. Den Unterbau für die reiche figürliche Komposition bildet auch eine Art Architektur von dekorativ-monumentalen Formen. Sie gibt den Schauplatz für eine schwungvoll bewegte und belebte Menge, aus der

sich bald mehrere Figuren zu Gruppen verdichten, bald einzelne Gestalten plastisch hervortreten. Wir denken an eine von den verschiedensten Interessen, Zufällen und Leidenschaften getriebene, durch die motorischen Kräfte menschlichen Handelns und Tuns in Bewegung gesetzte Welt, die aus einheitlicher Empfindung heraus geschaffen, von einem erhöhten Standpunkte aus übersehen, in einem schönen Lichte sich zeigt. Manche, wie die vom Sitze des Reichskanzlers aus zuerst vor das Auge tretende Figur mit Wage und Schwert oder der Krieger mit dem Schilde und der blanken Wehr, die Gruppen der disputierenden Männer und die herrliche Gruppe der Frauen auf schwebenden Wolken, bringen gewisse, in künstlerische Formen gefasste Ideen zum Ausdruck, wie sie von selbst aus dem Zweck und der Bestimmung des Ortes hervorgehen. Der aufmerksame Betrachter wird nicht fehlgehen, darunter waltende und handelnde Mächte der gesellschaftlichen Ordnung und Gesittung, Träger des sozialen wirtschaftlichen Lebens, solche, die zu festgeordneter Tätigkeit und Bildung und solche, die zu Wechsel und leidenschaftlicher Unruhe des Lebens neigen, bald hieher bald dorthin gewirbelt, im Gegensatze zu den im heiligen Kreise lebendiger Bildung umschlossenen, auf freier Höhe ruhig thronenden Gestalten zu verstehen.

Da die Figuren alle von frei spielendem Lichte umwebt in keinen bestimmten Raum eingeschlossen erscheinen, ergibt sich die lebhafteste malerische Wirkung, ein Wogen und Durcheinanderfliessen von zauberischem Helldunkel und durchleuchteten Schatten. Dieses Spiel gewährt



Albert Bartholomé. Reue (Marmor)



Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mittelfeld von dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin





Raffael Schuster-Woldan.
Zwickel von dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin



dem Auge die mannigfachste Anregung und lässt das Ganze wie eine sehr geistreiche und kühne Improvisation erscheinen. Der materielle Charakter der Malerei verschwindet, nur das Ideelle, rein Bildliche tritt in die Erscheinung.

Neben dem grossen Mittelbilde enthält die Decke auch noch vier Seitenfelder und vier Eckstücke, getrennt und zusammengehalten durch die kräftige Umrahmung von reichster Vergoldung. Das Mittelbild mit seinem Gewoge von Farben und Linien lässt das Auge nicht leicht zur Ruhe kommen, dagegen üben die Seitenstücke dadurch, dass die Figuren mehr in der Fläche stehen, eine ungemein beruhigende und anziehende Wirkung aus. Dazu kommt noch der tiefblaue Grund der Tafeln, der wie ein stiller klarer Nachthimmel wirkt. Inmitten der vielgestaltigen glänzenden Umgebung empfindet man diese Bilder als Ruhepunkte, gleichsam als Inseln in imaginärer Ferne. Kontemplative Naturen werden sich mit Vorliebe dazu hingezogen fühlen und ihnen in wiederholter Betrachtung einige stille Stunden widmen. Ist in dem Mittelbilde das menschlich Allgemeine zum Ewigen erweitert, ins Reich des Idealen emporgehoben, so sind in den Seitenfeldern bestimmt ausgeprägte Vorstellungskreise eingeschlossen. Es sind immer nur einige Figuren innerhalb eines begrenzten Raumes vorhanden, zu denen wir ohne weiteres in ein persönliches Ver-



Raffael Schuster-Woldan.
Zwei Seitenfelder von dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin



hältnis treten und Beziehungen anknüpfen. Der Beschauer wird mit dem Künstler empfinden, wenn er Gruppen wie die Schmerzgebeugten und Tröstenden, Werden und Vergehen oder Gegenwärtiges und Zukünftiges, Gesetz und Menschlichkeit betrachtet; im begrenzten Raume entfaltet sich eine Fülle individuellen Lebens. Aus dieser Sphäre eines stilleren, ruhigeren und abgeklärten Daseins gleiten wir bei der Betrachtung der Zwickel- oder Eckfelder gleich wieder in eine viel bewegtere Welt hinüber, in welcher der Wellenschlag gehobenen Gefühls viel höher geht und teilweise in hochgespanntem erregtem Ausdrucke geistigen oder rhythmisch bewegten animalischen Lebens sich äussert. Dadurch dass mehrere Figuren in ornamentaler Umgebung mit gewisser Absicht auf ihre besondere Stellung im Rahmen der Decke komponiert sind, kann man sie sozusagen als die Schluss- und Ecksteine auffassen. Denn gerade in manchen der Eckstücke erhebt sich die Komposition in den einzelnen Figuren mit kraftvoll ausladenden Gebärden und in der Fülle und Gedrungenheit des bildnerischen Lebens zu besonderem Schwunge. Möchte man in den drei Abstufungen, — Mittelbild, Seitenfelder und Eckstücke — gewisse charakteristische Momente hervorheben, wodurch sie jedes für sich besonders wirken, so könnte man vielleicht sagen: im Mittelbilde ist das Vorwaltende der Reichtum der Komposition



Raffael Schuster-Woldan.
Zwei Seitenfelder von dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin

und der Motive, die Fülle des dort zusammengefassten Lebens, das sich fast unerschöpflich dem Auge darbietet, in den Seitenfeldern ist es die konzentrierte Stimmung, der malerisch poetische Ausdruck und in den Eckstücken der Rhythmus bewegter ornamentaler Formen. In Wirklichkeit sind aber alle Teile innig miteinander verbunden, sie gehören nicht nur ideell zusammen, sondern auch als farbige Erscheinung bilden sie eine Einheit.

Das ganze Werk ist die Schöpfung eines Künstlers, der vor allem von dem Gefühl durchdrungen war, dem vorhandenen Raume Stimmung und Weihe, überhaupt das Gepräge einer hochentwickelten Kultur zu geben.



Raffael Schuster-Woldan.
Übersichts-Skizze zu dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin



Raffael Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Zwickel von dem Deckengemälde im Bundesratsaale des Reichstagsgebäudes zu Berlin





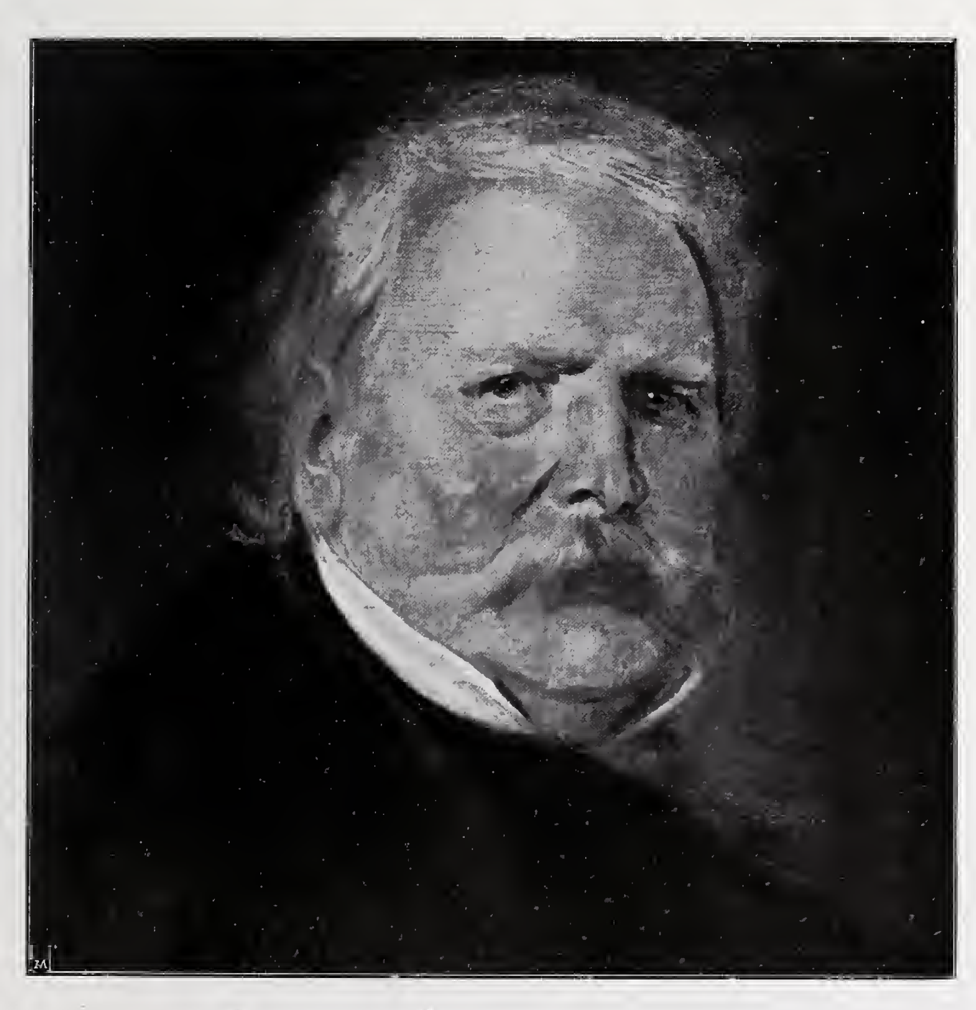
M. v. Schwind. Aus den „Rauch- und Trinkepigrammen“

Moritz von Schwind

VON

OTTO WEIGMANN

„Möge der Meister zu Freud' und Frommen unseres Vaterlandes so volkstümlich werden, wie er national ist.“



Franz v. Lenbach. Moritz v. Schwind (Porträtskizze)

In dieser schüchternen Form eines Wunsches äusserte sich noch vor einem Menschenalter einer der geistvollsten Interpreten Schwindscher Muse, Gustav Flörke, über die Bedeutung seines Lebenswerkes für das deutsche Volk. Was damals im Ausklingen einer alternden Kunstrichtung nicht mehr zu erwarten war, was die hochgehenden Wogen künstlerischen Fortschreitens in den nächsten Jahrzehnten kaum mehr erhoffen liessen, in unseren Tagen ist es in Erfüllung gegangen. Das Interesse für die Welt der Schwindschen Gestalten, das Verständnis für die goldene Ehrlichkeit seiner Kunstauffassung und die tiefere Ein-

sicht in den poetischen Gehalt seiner Schöpfungen haben sich in den weitesten Kreisen des deutschen Volkes herrlich Bahn gebrochen, und man darf wohl heute schon sagen, dass wenigstens im Süden unseres Vaterlandes kein anderer Meister des 19. Jahrhunderts dem Herzen des Volkes so nahe steht als Moritz von Schwind. — In geradezu rührender Weise hat diese Verehrung ihren Ausdruck gefunden gelegentlich der Ausstellung einer grösseren Zahl seiner Werke, die in München, als der Hauptstätte seiner Tätigkeit, zur Feier des 100. Geburtstages vom bayerischen Kultusministerium veranstaltet wurde. Die stattlichen Räume des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatze, das mit Ausnahme eines Saales ganz mit den Werken des Meisters ausgeschmückt war, vermochten während der dreiwöchentlichen Dauer der Ausstellung oft kaum die Menge der Besucher zu fassen, die seine Kunst immer von neuem in ihren Bannkreis zog. Selbst beglückt durch das jeweils Geschaute sah man nur freudige Mienen, die sich auch durch die oft harte Geduldsprobe, einen ruhigen Platz vor einem der Lieblinge zu erringen, nicht verscheuchen liessen. Jung und alt, hoch und niedrig, arm und reich, alle haben in ihrer Weise dem Meister ihre Huldigung dargebracht. Freudigkeit und Dankbarkeit war die Losung, die der Veranstaltung erst die rechte Weihe der Gedächtnisfeier gab; und gar manchem mag es nach einem Rundgang durch die Ausstellung ähnlich zu Mute gewesen sein wie einst Schwinds treuem Freunde Mörike, der in einem seiner reizenden Briefe seine Freude über einige Zeichnungen des Meisters in die Worte kleidet: „Es war jene rein schöne, hohe, mit keinem andern Glück zu vergleichende Lust, die wir immer empfinden, wo die Kunst einmal wieder ihren Gipfel erreicht, wo uns der Genius selbst anlacht, eine freudige Rührung und selbstloser Dank, der vorerst gar nicht weiss, wem er eigentlich gelte, bis man zunächst freilich nur dem Künstler um den Hals fallen kann.“

Worin diese hohe Wertung der Schwindschen Kunst gerade in unserer Zeit ihre Ursache hat, lässt sich noch kaum überblicken. Mag gegenüber der von der fortschrittlichen Richtung einseitig betonten Pflege des Malerischen allmählich der Sinn für die zeichnerische Wiedergabe der Form sich mehr geltend machen, oder hat die Schilderung der Zufälligkeiten des wirklichen Lebens, die uns überall begegnet, die Sehnsucht nach dem Ideal-Schönen wieder erweckt: die Tatsache lässt sich kaum leugnen, dass das grosse, Bildung suchende Publikum den neueren Bestrebungen noch immer hilflos und unbefriedigt gegenüber steht. Das Interesse am ethischen Gehalt einer Darstellung behauptet sein Recht, ohne von der führenden Kunst berücksichtigt zu werden; die Freude an der malerischen Erscheinung ist noch zu wenig gefestigt, als dass sich in unserem Zeitalter der Verwirrung der Kunstbegriffe und der heftigen Künstlerfehden ein gesundes, sozusagen instinktives Urteil hätte bilden können. Man sucht ein persönliches Verhältnis zum Kunstwerk zu gewinnen, aber man kommt über eine gewissenhafte Anerkennung des Geleisteten nicht hinaus. In diesem Widerstreit enthüllt sich dem suchenden Blicke klar und rein eine Künstlergestalt, die lange gekannt, aber in ihrem inneren Werte doch erst jetzt erfasst, dieses Verlangen in reichstem Masse erfüllt: Moritz von Schwind. Kein Zwiespalt trennt in seiner Kunst den Schaffenden und den Geniessenden. Dem warmen Hauche seines Geistes vermag das Eis der Entfremdung nicht länger stand zu halten und im Sturme fliegen ihm alle Herzen zu. Denn er

ist Fleisch vom eigenen Fleische und seine Sprache ist die des Volkes. Gleich einem sonnenhellen Frühlingstage lockt seine Kunst zu freudvoll heiterem Geniessen. Aus der Welt der Alltagserscheinungen leitet sie sieghaft empor zu den Sphären einer reinen Schönheit und unter seinem Zauberstab erblüht das selige Reich des deutschen Märchens zu neuem Leben. Nicht auf hohen philosophischen Spekulationen, nicht auf unergründlichen psychologischen Problemen baut sich seine Kunst auf. Aus der Tiefe eines wunderbar reichen Gemütes schafft der Meister seine Gestalten; einfach und schlicht, wie sie



M. v. Schwind. Aus: „Verlegenheiten" (Lithographie)

erdacht, sprechen sie zu dem Beschauer und erwecken in ihm dieselbe freudige Stimmung, die einst ihren Schöpfer beim Werke beseligte. Und sein beglückender Humor wird auch den bezwingen, dem die Poesie seiner Gestalten in ihrem romantischen Gewande nicht gleich erkennbar ist.

Noch immer haben auch in unseren Tagen, in denen die deutsche Kunst in Nachahmung fremdländischer Vorbilder ihren nationalen Charakter verleugnet, die Worte ihre Gültigkeit, mit denen Franz von Reber vor zwei Dezennien Schwinds Stellung in der Kunstgeschichte umschrieb: „Die Poesie deutschen Lebens von der romantischen Idealität bis zum realen Familien- und selbst Philisterkreise herab, hat kein deutscher Meister erreicht wie Schwind, da Ludwig Richter sich doch vorzugsweise auf das Kinderleben beschränkt hat." Die Zusammenstellung der beiden Künstlerpersönlichkeiten, die ihrem Wesen nach so nahe verwandt, doch äusserlich getrennte Bahnen gingen, gewinnt zurzeit erhöhte Bedeutung. Die Konstellation ihrer Geburtsdaten hat es gefügt, dass die Gedächtnisausstellungen zur Feier der beiden Hundertjährigen sich in zeitlicher Folge beinahe ablösten. Hatte so das vorhergehende Jahr mit seinen allseitig aufs freudigste begrüssten Richter-Ausstellungen das Verständnis für die Poesie der gemütvollen deutschen Kleinkunst in



M. v. Schwind. Aus: „Landpartie auf den Leopoldsberg" (Lithographie)

weiteren Kreisen wieder mehr erstarken lassen, um wie viel mehr musste es dem vielseitiger und grösser veranlagten Schwind gelingen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. — Auch auf anderen Gebieten deutschen Geisteslebens und künstlerischer Betätigung lässt sich dieses Wiedererwachen des Sinnes für Schlichtheit beobachten. Gegenüber den Äusserungen eines bis an die Grenzen getriebenen Realismus stellt sich ein wohltätiger Rückschlag ein. In Oper und Schauspiel sind bereits manche erfolgreiche Versuche zu verzeichnen, in denen die Schätze der deutschen Volkspoesie wieder zur Geltung gebracht wurden. Das einfache Volkslied, zur Laute gesungen, hat seinen Einzug in den Konzertsaal gehalten; der „Jungbrunnen" deutscher Märchen wird der Leserwelt in neuem Gewande vor Augen geführt; ja in allerneuester Zeit stellt sich sogar der Märchenerzähler wieder ein, der allerdings nicht mehr in der engen, spärlich erleuchteten Kammer, sondern im glänzenden Festsaal die schlichten Äusserungen deutschen Volksgeistes einer vielköpfigen Zuhörerschar fast als neue Offenbarungen enthüllen kann.



M. v. Schwind. Diana und Endymion (Ölbild)

Im Hinblick auf diese hier nur gestreiften Erscheinungen musste sich der Zeitpunkt für eine Ausstellung Schwindscher Werke als besonders günstig erweisen; ihrem grossen Erfolge kam nicht zum mindesten der Umstand zu statten, dass sie den Charakter einer volkstümlichen Veranstaltung bei freiem Eintritt trug. — Es lag in äusseren Verhältnissen begründet, dass im Gesamtbild des Dargebotenen die Kleinkunst vorherrschte. Nicht nur in München, auch in den beiden anderen deutschen Städten, in denen der Meister seine Tätigkeit entfaltet hatte, in Karlsruhe und Frankfurt, war man bestrebt, seinen 100. Geburtstag durch Vereinigung der in lokalem Besitze befindlichen Werke zu feiern. Ein Hamburger Kunstfreund unterbreitete seine reichhaltige Sammlung einer grösseren Öffentlichkeit, um auch im Norden Deutschlands der Kunst des



Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der wunderliche Heilige





Moritz von Schwind pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchantenfest



Meisters Eingang zu verschaffen, ein schönes Bestreben, das inzwischen auch durch die in der Reichshauptstadt veranstaltete, umfassendste Gedächtnisausstellung kräftige Unterstützung fand. So musste, um das Lebenswerk des Künstlers wenigstens in den Hauptzügen darstellen zu können, zu dem Hilfsmittel gegriffen werden, die nicht zu erlangenden Originale durch gute Reproduktionen zu ersetzen. Gleichwohl kam dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen vieler Privater, sowie der staatlichen und städtischen Behörden noch eine sehr erhebliche Anzahl von



M. v. Schwind. An Schwager Kronos (Ölbild)

Meisterwerken zusammen, die ihrer zeitlichen Entstehung nach die ganze Schaffenszeit des Künstlers umfassend, im Verein mit den reichen Beständen der nahen Schackgalerie dem ernsten Kunstfreunde einen guten Überblick über seinen Entwicklungsgang gewährten. Da sich unter den dargeliehenen Originalen eine grössere Anzahl weniger bekannter Werke befand, so ist das Unternehmen des Hanfstaenglschen Kunstverlags, die Erinnerung an die Ausstellung durch Reproduktion der Hauptstücke festzuhalten, umso freudiger zu begrüssen, als es durch das dankenswerte Einverständnis der Besitzer ermöglicht wurde, bei Auswahl des Abbildungsmateriales noch nicht oder nur unvollkommen publizierte Werke zu berücksichtigen.

Das stark entwickelte historische Gewissen unserer Zeit hat sich daran gewöhnt, bei retrospektiven Ausstellungen das Dargebotene nicht ohne weiteres gläubig hinzunehmen. Wir

streben darnach, auch die Bedingungen zu erfahren, aus denen sich das Einzelne entwickelt hat. Bei Meister Schwind liegen diese Verhältnisse durchaus nicht so klar. Kann schon die Frage nach dem Lehrmeister, der sich seines erwachenden Künstlertums leitend angenommen hätte, von den Biographen nur unvollkommen beantwortet werden, — wir hören nur, dass der junge Schwind im Atelier von Ludwig von Schnorr und Peter Krafft arbeitete, deren traditionell-akademische Kunstrichtung ihm nicht sympathisch war — so zeigt auch die Tatsache, dass er nur zwei Jahre 1821—23 auf der Akademie der bildenden Künste in Wien studierte, deutlich



M. v. Schwind. Vor dem Tore einer österreichischen Kleinstadt (Lithographie)

genug seine frühgefestigte Persönlichkeit, die von der abgeschlossenen schulmässigen Lehrmethode nicht befriedigt, sich bald auf eigenen Wegen zurechtfand. Wenn sich dann auch der Jüngling in München der Einwirkung des von ihm hochverehrten Peter Cornelius für kurze Zeit nicht entziehen konnte, so kam gerade auf der für manchen Deutschen unheilvollen Künstlerfahrt nach Rom seine Individualität zu klarem, fast möchte man sagen, oppositionellem Ausdruck. Rom hat den Gedanken zu seinem ersten grossen, von deutschem Geiste getragenen Werke zur Reife gelangen lassen, ähnlich wie auch Cornelius in seinem ersten römischen Werke, den Nibelungen, einen urdeutschen Stoff behandelt hatte. Diesen Grundton halten in der Folge alle Schöpfungen Schwinds fest, mochten auch hie und da noch kleine Reminiszenzen an die grossen italienischen Vorbilder in ihm nachgeklungen haben.



Mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen haben auf den aufstrebenden Jüngling die alten deutschen Meister Einfluss gewonnen. An der strengen Formensprache Albrecht Dürers, auf dessen Studium er besonders von Cornelius verwiesen worden war, hat sich sein auf klaren Ausdruck des Gedankens gerichteter Stil ausgebildet; die Prägnanz der künstlerischen Sprache, wie sie im alten Holzschnitt und der Glasmalerei in die Erscheinung tritt, ist ihm stets vorbildlich geblieben. Man hat wohl auch versucht, den Einfluss Dürers im einzelnen, in der Komposition, im zeichnerischen Detail herauszufinden. Wenn auch in einigen Fällen, wie z. B. bei den allegorischen Figuren des Rheines und der Donau oder bei der Komposition der Dreifaltigkeit, diese Vermutung nicht direkt abzuweisen ist, so dürften doch bei einer so frühgereiften Individualität wie Schwind derartige gelehrte Analysen nur geringe Resultate erzielen. Die Einwirkung Dürers auf Schwind wie auf seine älteren Zeitgenossen ist mehr allgemein darin zu erblicken, dass durch das Studium seiner Werke bei den Lernenden der Sinn für das echt Deutsche in der Kunst geweckt wurde. Im Gefühle der eigenen Kraft strebte die junge Generation zielbewusst darnach, die deutsche nationale Kunst, deren Entwicklung nach Dürer in zeitlicher Folge durch die italienischen, niederländischen, französischen und endlich antikisierenden Einflüsse untergraben worden war, in Fortsetzung seiner Wege wieder zur Blüte zu bringen. In Dürer erschloss sich ihnen gegenüber dem in ödem Formenkram erstarrten Klassizismus ein verheissungsvoller Quell. Nicht sowohl seine Tafelbilder als vielmehr die Werke seiner Griffelkunst wurden mit höchstem Eifer studiert und diskutiert, und man braucht nur die begeisterten Worte eines Zeitgenossen, Ludwig Richter, zu lesen, um die Wirkung dieser gleichsam wieder entdeckten Schätze deutscher Kunst auf die junge Künstlerschar zu ermessen.

Neben den kunsthistorischen Studien wurde in ihrem Kreise auch die alte deutsche Literatur mit Vorliebe gepflegt. Da erwachten die Heldengestalten des Nibelungenliedes zu neuem Leben, die alten nordischen und deutschen Sagen eröffneten, der Vergessenheit entrissen, der Phantasie ungeahnt fruchtbare Gebiete, und das Mittelalter erstand vor ihrem forschenden Blicke in farbenschimmerndem Glanze; und in den gleichzeitig veröffentlichten Sammlungen



M. v. Schwind. Kinderfries aus dem Habsburg-Saale der Kgl. Residenz in München



M. v. Schwind.
Aus den „Rauch- und Trinkepigrammen“ (Radierung)

alter Volkslieder und Märchen offenbarte sich ihnen die schlichte Schönheit deutscher Volkspoesie.

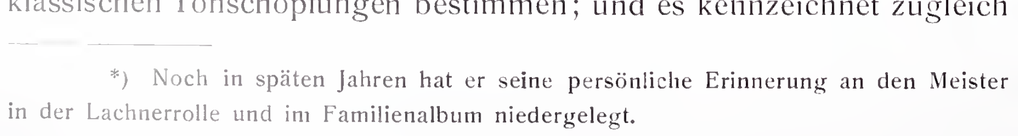
Meister Schwind hat diese Einwirkung der Lektüre stets gerne zugestanden, galt es doch in seinen Zeiten noch nicht als Verkennung der Aufgaben der Kunst, wenn sie sich in den Dienst grosser, ausserhalb ihres Bereiches liegender Ideen stellte. „Am allermeisten verdanke ich den Minnesängern. Die habe ich redlich studiert und durch sie mich in die romantische Zeit hineingelebt . . .“ lässt ihn A. W. Müller in seinen Wartburggesprächen bekennen.

Auch für die zeitgenössische literarische Produktion hatte der Jüngling stets ein offenes Auge. Seiner ganzen Veranlagung nach fühlte er sich zumeist von der romantischen Schule (Tieck, Fouqué, Arnim) angezogen; doch auch der gewaltigen Sprache Goethes konnte er sich nicht verschliessen, zumal da ihn frühzeitig des Altmeisters Interesse für seine Kunst — er hatte die frühen Illustrationen zu 1001 Nacht mit freundlichem Wohlwollen besprochen — in ein Verhältnis persönlicher Dankbarkeit zu ihm gebracht hatte. Im Hinblick darauf ist es bezeichnend, dass gerade seine frühesten Werke, „An Schwager Kronos“, „Der Schatzgräber“, „Ritter Kurts Brautfahrt“ und der Gedanke einer bildlichen Verwertung der Erzählung vom Grafen von Gleichen durch Goethe angeregt wurden; und wenn auch sein Versuch, den Goethesaal der Münchener Residenz zur Ausmalung überwiesen zu erhalten, nicht glückte, so konnte er doch später in Karlsruhe seiner Verehrung für den Dichter auch äusserlichen Ausdruck verleihen, indem er bei Ausschmückung der Säle der Kunstakademie das von ihm empfohlene Programm der Philostratischen Gemäldegalerie seinen Fresken zu Grunde legte.

Bei manchen seiner Kompositionen nach Goethes Gedichten, wie „An Schwager Kronos“, „Erlkönig“, mag auch die musikalische Ausgestaltung den Anstoss gegeben haben, die sie durch Franz Schubert erhalten hatten. Als echter Romantiker war Schwind ein warmer Verehrer der Musik, der frühzeitig mit den klassischen Schöpfungen der Tonkunst wohlvertraut war; er hatte ja noch das Glück gehabt, Beethoven*) persönlich zu kennen und als intimer Freund Franz Schuberts dessen reifste Tonwerke entstehen zu sehen. In ihrer grossen Schule haben sich dem Jüngling gewiss mehr noch wie im Antikensaal der Akademie die ewigen Gesetze der Schönheit erschlossen; die Schwesterkunst hat ihn gelehrt, was wir an allen seinen Werken bewundern: die Sicherheit des Formgefühls, die Klarheit im Ausdruck, die Bestimmtheit im Rhythmus. Selbst im äusserlichen Aufbau lässt sich der Musikbegeisterte bei einigen seiner Hauptwerke — Symphonie und Aschenbrödel — durch die Disposition der klassischen Tonschöpfungen bestimmen; und es kennzeichnet zugleich



M. v. Schwind. Aus den „Rauch- und Trinkepigrammen“



*) Noch in späten Jahren hat er seine persönliche Erinnerung an den Meister in der Lachnerrolle und im Familienalbum niedergelegt.

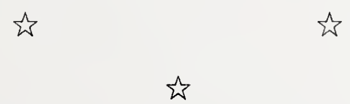
die äussere Veranlassung, wenn er von der „Symphonie“ als der „Beethovischen Zeichnung“ spricht. — In Schwinds engerem Freundeskreise, in dem er künstlerische Anregung suchte und fand, war die Musik durch seine besten Freunde, Schubert und Lachner, vorwiegend repräsentiert; aber auch der dramatischen Kunst, vertreten durch den Dramaturgen Eduard Bauernfeld, wurde lebhaftes Interesse entgegengebracht.

So ist nicht allein das begrenzte Gebiet der bildenden Kunst, sondern vielmehr das weite Reich aller künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit für Moritz von Schwinds Eigenart von massgebendem Einfluss geworden. Gestützt auf eine gründliche Bildung, getragen von einem starkentwickelten Gemütsleben und einer freudigen Lebensauffassung zeigt sein Künstlertum bereits von den frühesten Äusserungen an einen scharf ausgeprägten, in keiner Schulrichtung begründeten



M. v. Schwind. Deckel eines Handschuhkästchens (Aquarell)

Charakter, weniger nach der Seite des künstlerischen Gedankens, — darin erscheint er Zeit seines Lebens abhängig von den ihn in seiner Jugend beeinflussenden geistigen Strömungen — als in der frischen Originalität seiner schönheiterfüllten Sprache und der gemütvollen Vertiefung des Ausdrucks.



Die folgenden Ausführungen sind als Begleitworte für sich sprechender Werke gedacht. Es kann sich demnach hier nicht darum handeln, das Lebenswerk des Meisters einer kritischen Musterung im einzelnen zu unterziehen. Diese Aufgabe muss der baldigst zu erhoffenden, umfassenden Biographie überlassen bleiben. Hier sei nur auf die einzelnen Hauptstücke hingewiesen, wie sie die mehr zufällige Erreichbarkeit der Originale zusammengeführt hat, und in Form eines Kommentars an Hand der trefflichen grundlegenden Werke von Führich und Holland und des seither veröffentlichten Briefschatzes die Deutung und Darlegung ihrer künstlerischen Veranlassung

versucht. Die frischen Schöpfungen seiner Muse einem ästhetischen Hochgericht zu unterziehen, das hiesse, den zarten Blütenstaub ihrer Poesie mit plumper Hand zerstören. Die Professionsbesserwisser hat sein beissender Sarkasmus oft genug getroffen. Dankbares Geniessen und unbedingtes Vertrauen in die sichere Führung des Künstlers, das Unterdrücken der so billigen besseren Einsicht in untergeordneten Kleinigkeiten wird nirgends köstlicher belohnt als bei Betrachtung des Schwindschen Werkes.

Unter diesem Gesichtspunkte angesehen bieten auch die frühesten Äusserungen seines Künstlertums, wie sie in der Ausstellung durch die lithographierten Zyklen: „Robinson Crusoe“, „Österreichs Sagen und Heldenmahle“, „Kinderbelustigungen“ gute Vertretung gefunden hatten, einiges Interesse. Um des lieben Erwerbes willen in raschen Strichen gezeichnet, bilden sie den Anfang jener stattlichen Reihe von kleinen Gelegenheitsarbeiten, in denen Meister Schwind, „abhold jeder Vornehmtuerei mit seiner Kunst“, späterhin so Erfreuliches geschaffen hat. Eine schier unendliche Reihe von lithographierten Bildnissen ungarischer Heerführer, Herzöge und Könige. die er für den Verlag Trentsensky nach alten Kupfervorbildern zu zeichnen hatte, lässt mit Schrecken gewahren, bis zu welchem Grade künstlerischer Selbstverleugnung ihn die Sorge um das tägliche Brot zu treiben vermochte. Aber der jugendliche Humor lässt sich durch solche Frondienste nicht verscheuchen. In den lustigen „Verlegenheiten“ führt er ergötzliche Situationen vor Augen, die in ihrer Frische vielfach den Stempel des Erlebten tragen und trotz ihrer etwas altmodischen Naivität den scharfen Blick des schalkhaften Beobachters verraten. Wer könnte sich, um nur eine Probe zu bringen, der zwingenden Komik entziehen, die aus den verdutzten Mienen des von der Schönheit seiner demaskierten Unbekannten fast geblendeten Jünglings spricht! Nur zu glaubhaft erscheinen die mühsam gefundenen Worte des vorher so feurigen Liebhabers: Ich bin von Ihren — Reizen so — überrascht! — Wenn uns heute dann auch der Witz der Krähwinkeladen mit ihren wortgetreuen Verbildlichungen üblicher Redensarten etwas kindlich und veraltet anmutet, so darf nicht ausser acht gelassen werden, dass diese Blätter auch satirische Spitzen haben und in ihrem Kampfe gegen den Zopf dasselbe Ziel verfolgen wie etwa Kotzebues eben jetzt wieder zu Ehren gelangtes Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter.“ In dem Zyklus vollends „Die Landpartie auf den Leopoldsberg“ (sechs getönte Originallithographien) ist ein so wahres Zeitbild enthalten, dass die Schilderungen auch abgesehen von ihrer künstlerischen Urwüchsigkeit stets ihren sittenbildlichen Wert behalten werden. Die in Abbildung beigegebene Szene zeigt die Ausflugsgesellschaft auf dem Rückweg vom Orte ihrer sonntäglichen Erholung in dem Augenblicke, da durch eine entgegenkommende Rinderherde die Flucht der Pärchen auf die Terrasse eines Weinbergs veranlasst wird; doch da erwartet sie bereits der gestrenge Wächter, das unbefugte Eindringen mit Pfändung ahndend.

Einen ähnlichen genreartigen Charakter zeigt auch das erste grössere Bild, dessen Ausführung als Ölgemälde noch in die Wiener Zeit fällt. In behaglichem Erzählerton werden die harmlosen Freuden eines sittsamen Sonntagnachmittagsspazierganges vor dem Tore einer österreichischen Kleinstadt geschildert. Die einzelnen Gruppen der Promenierenden sind

mit einer Frische gegeben, als ob sie dem Maler Modell gestanden hätten, und das getreue Bild gewinnt noch an Lebendigkeit durch die Porträts der Freunde des Künstlers, die er hier wie nachmals auf vielen seiner Werke verewigte: Schubert, Vogel, Bauernfeld, Anastasius Grün sind wenigstens in der späteren kleinen Fassung unschwer zu erkennen. In diesem jugendfrischen Werk des 23jährigen Jünglings ist die Eigenart seiner Kunst bereits vollkommen ausgebildet. Da es leider seiner wenig guten Erhaltung wegen im Original nicht zu erlangen war, konnte die hübsche Komposition nur in der etwas veränderten gegenseitigen Lithographie gezeigt werden, deren Reproduktion hier beigefügt ist. Der spiessbürgerliche Charakter der Kleinstadt kommt jedoch in den engen beklemmenden Raumverhältnissen nicht minder zum Ausdruck als im Original, dessen vortreffliche Luft- und Lichtperspektive durch malerisch freie Behandlung eine erstaunliche Tiefenwirkung erreicht.

Aber nicht nur die Darstellung des Ruhig-Beschaulichen lag in dem Empfindungsbereich des jungen Meisters. Stürmische Leidenschaft spricht aus dem weniger bekannten Bilde: „An Schwager Kronos“. Auf feurigem Ross sprengt der Jüngling an Seite des zur Eile getriebenen Alten ins tätige Leben hinaus, einem ungewissen Ziele entgegen. Doch abseits winkt „ein Frischung verheissender Blick“:

> — Mir auch, Mädchen,
> Diesen schäumenden Trank,
> Diesen frischen Gesundheitsblick!

Franz Schuberts lebensprühende Rhythmen (entstanden im März 1827) stehen in Zusammenhang mit diesem Werk. — Man irrt wohl nicht, wenn man in den frühen Schöpfungen des Meisters einen geistigen Niederschlag seiner Lebensschicksale vermutet. Das Auf- und Abwogen der Stimmungen des leicht entflammten Jünglings findet in jenen Tagen des Stürmens und Drängens seinen Ausdruck in den Bildern



M. v. Schwind. Gotische Stadt (Federzeichnung)

seiner künstlerischen Phantasie. Auf leidenschaftliches Auflodern folgt das ruhige traumhafte Ausklingen seiner Hoffnungen. Vielleicht ist in diesem Sinne auch das frühe Bild „Diana und Endymion“ zu verstehen. Dem in holdem Traume befangenen Jüngling naht sacht und leise die keusche Göttin. Goethes Gedicht „An Luna“ mag hier die erste Anregung gegeben haben. Dasselbe Thema wurde später nochmals von ihm behandelt im Zusammenhang mit dem Philostratischen Gemäldezyklus. Wie ganz anders ist aber dort das äussere Gewand! Während hier der Künstler den antiken Mythus in den Zauberkreis der Romantik zieht und ihn mit dem farbenschillernden Schleier des Märchens umhüllt, gibt er dort den Stoff auch in der knappen antiken Formensprache. Hier spricht seelenvolles Miterleben, dort verstandesmässige Klarheit.

Der weltfliehenden Seelenstimmung einer getäuschten Hoffnung, die den „armen Maler“ gerade damals mit stiller Resignation erfüllte, entsprang die Anregung zu dem anmutigen Aquarell, das unter der Bezeichnung „Der wunderliche Heilige“ bekannt ist. Die entzückende Komposition, in der er sich gewissermassen seinen Kummer von der Seele zeichnete, begleitete den jungen Künstler bei seiner Übersiedelung von Wien nach München. Erst kurz vor seiner italienischen Reise (1835) fand sie ihre Ausführung in leichter Aquarelltönung. Voll innerer Freude schreibt er damals von Wien aus seinem Freunde Schaller*): „Ich führe jetzt den wunderlichen Heiligen aus. Wenn es den Leuten beym Anschauen so gut wird, als mir beym Arbeiten, so geht es“. Und im Bewusstsein der neuen eigenen Wege setzt er hinzu: „Einige wird es immer geben, die es für recht halten, dass sich unsereiner nicht ganz und gar zum Spielkasten qualificirt, in den ein Anderer die Walzen einlegt“. Zum ersten Male wendet hier der Künstler die Form an, in die er nachmals seine Hauptschöpfungen kleidet, den geschlossenen Aufbau des Episodenbildes. Im Rahmen eines einheitlichen Zyklus lässt er seine geistreiche Erzählungskunst spielen; die Hauptmomente sind in grösseren Darstellungen zusammengefasst, während der Faden der Geschichte in dem Rankenwerk der Umrahmung in graziöser Weise fortgesponnen wird. Als Einkleidung ist die Form eines gotischen Flügelaltärchens gewählt, dessen Mittelschrein den Einblick in die behagliche Klause zweier Einsiedler gewährt. Es sind zwei Brüder, die hier in friedlicher Waldeinsamkeit ein der Musik und der Erforschung der Natur geweihtes beschauliches Leben führen. Wie das so kam, erfährt man aus den Randleisten.



M. v. Schwind. Aus dem Hohenschwangauer Zyklus:
Die Wasserfrauen aus Tassos befreitem Jerusalem (Aquarell)

*) Vergl. Holland: Schwinds Briefe an Schaller in Bettelheims biogr. Blättern. Bd. II.



Fritz von Schwind pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Goethes Geburt





Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Künste im Dienste der Religion



An der gemeinsamen Wiege teilen sich die Lebenswege der Zwillinge. Von ihrem Schutzengel beschirmt, stürmen sie durch der Zukunft Pforte ins Leben hinaus; der eine ergreift den Beruf des Naturforschers und Arztes. Zum Manne gereift erblickt er an heiliger Stätte ein Mädchen, das sein Interesse erweckt; als Arzt wird er zu der Erkrankten gerufen; doch als er seine Liebe bekennt und um ihre Hand bittet, muss er erfahren, dass sie dem Wunsch der Mutter folgend, dem reicheren Nebenbuhler ihr Jawort gegeben hat. Die herbe Enttäuschung streckt ihn auf das Krankenlager, den Genesenden führt sein Schutzengel in die heilende Waldeinsamkeit. Dort trifft er mit seinem Bruder zusammen, den eine ähnliche Erfahrung der Welt Ade sagen lässt. Als junger, lustiger Musikant hat er sich gar bald das Herz der Angebeteten erobert; ihr galten bei Tag und Nacht seine Gedanken. Aber als der arme Geiger um die Geliebte freit, wird ihm die Türe gewiesen und von der vorsorglichen Mutter wird der Tochter der reiche täppische Bräutigam zugeführt. Der temperamentvolle Jüngling sucht seinen Schmerz in wüster Gesellschaft zu vergessen; vor dem Untergang rettet ihn sein Engel, der ihn in die Arme des Bruders geleitet. Jahre vergehen; im Volke gelten die Brüder, die ihr Leben der leidenden Menschheit weihen, als eine Person; in Dankbarkeit bringen die Bauersleute „dem wunderlichen Heiligen“ ihre Liebesgaben. Da führt der Ruf ihrer Wundertätigkeit die einst Geliebten in ihre stille Klause, wo sie bei den Brüdern, ohne sie wiederzuerkennen, Trost und Heilmittel suchen. Im Witwenschleier lauscht die eine dem versöhnenden Gesang der Geige, indes die andere die heilkräftigen Kräuter entgegennimmt. Dieses hohe Lied der Entsagung wurde in späteren Jahren vom Künstler selbst, dann allerdings ohne die klarliegende Beziehung auf das eigene Leben, wiederholt, und diese Replik liegt der beigegebenen Lichtdrucktafel zu Grunde.



M. v. Schwind. Aus dem Hohenschwangauer Zyklus: Pippin auf der Jagd

In München harrte des jungen Meisters, von Cornelius vermittelt, der ehrenvolle Auftrag, im Königsbau der Residenz das Bibliothekzimmer der Königin mit Fresken aus Tiecks Phantasus zu schmücken. Lag dieses Thema ganz im Sinne seiner romantischen Veranlagung, so konnte sich in den Entwürfen des „Kinderfrieses“ für den von Julius von Schnorr ausgemalten Saal des Rudolf von Habsburg mehr die anmutig graziöse Seite seines Künstlertums in der freiesten Weise entfalten. Man hat nicht mit Unrecht diese prächtigen Kinderszenen „das vollendetste Kunst-



M. v. Schwind.
Aus dem Hohenschwangauer Zyklus: Der Reitunterricht

werk des Palastes" genannt, „wie eines der wertvollsten der neueren deutschen Kunst überhaupt" (Pecht). In der Tat ragen diese lebensprudelnden Kompositionen weit über alle Kunsterzeugnisse der Zeit hinaus, die, wie Schwind einst treffend bemerkte, das Publikum durch die Handhabung der Kunst daran gewöhnt hatte, „dem Bilde gegenüber vor allem eine feierliche Langeweile zu empfinden". In festlichem Zuge erscheinen die Vertreter der einzelnen Stände, die segensreiche Regierung des Kaisers symbolisch verherrlichend. Ackerbau und Jagd haben den Vortritt; es folgt die allzeit lustige Schar der Handwerker (s. Abbildung): Schneider, Schmied, Schreiner, Wagner, Schlosser, Sattler und Weber, denen das Kleingewerbe ergänzend zur Seite steht. Handel und Verkehr, Naturwissenschaft und Erfindungen (Glasfabrikation, Chemie, Erdkunde und Bergbau) bringen Wohlstand und Vermögen. Musik, Poesie und die bildenden Künste verschönen das Leben, und in der Wissenschaft (dargestellt durch die vier Fakultäten) hat die geistige Kultur ihr Höchstes erreicht. — Göttlicher Humor und prägnante Charakterisierungsweise, vollendete Zeichnung und ewig frische Schönheit drücken diesen Entwürfen trotz ihres unscheinbaren Gewandes den Stempel wahrer Kunst auf.

Noch immer war der junge Künstler darauf angewiesen, sein Talent als Illustrationszeichner in den Dienst des Erwerbes zu stellen. Die damals gefertigten Zeichnungen zu Spindlers „Zeitspiegel" und Bechsteins „Faustus" ragen noch wenig über das Durchschnittsmass hinaus; klar spricht sich seine künstlerische Individualität erst in den Illustrationen zu Dullers „Freund Hein" aus. In jener Zeit taucht auch schon in einem kleinen Zyklus „Der lustige Winter" die Gestalt des Weihnachtsmannes auf, die in dem bekannten „Münchener Bilderbogen" als „Herr Winter" späterhin wieder verwendet, eine ungeahnte Popularität erlangte. Die in diesen Tagen bereits vollendeten radierten Epigramme zum Preise „der edlen Künste des Trinkens und Rauchens" mussten, da sich die Hoffnungen, sie durch Duller „verschachern zu können", als trüglich erwiesen, noch über zehn Jahre auf ihre Veröffentlichung im „Almanach der Radierungen mit Text von Feuchtersleben" warten, und auch dann noch liess der erhoffte Erfolg sehr zu wünschen übrig. Und doch zeigt sich in diesen anspruchslosen Blättchen des Künstlers Humor von seiner liebenswürdigsten Seite. Die Worte, die Goethe über die frühen Illustrationen zu 1001 Nacht schrieb (Kunst und Altertum, VI. Bd.): „überraschend wechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft,



M. v. Schwind. Aus dem Hohenschwangauer Zyklus: Das Festmahl des Königs Ermanrich in Rom (Aquarell)



M. v. Schwind. Bacchus und Ariadne (Sepiazeichnung)

aber klar, barock mit Sinn, phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so dass wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen", können zur Charakterisierung auch dieser reizvollen Erfindungen beigezogen werden. Die wenigen Proben, die wir beifügen: die Vertreibung der ankämpfenden Sorge, die von Rauchwolken umhüllten Sendboten Amors, der auf der Panflöte blasende traubengeschmückte Liebesgott und die Einsiedlerklause, als Pfeifenkopf gedacht, zeigen, in welch poetischer Weise der Künstler auch das Unbedeutende zu verklären wusste, eine Begabung, die späterhin in den köstlichen kunstgewerblichen Entwürfen noch weitere reiche Entwickelung fand. Ein treffliches Beispiel aus der späteren Zeit (ca. 1868) bietet das kleine Aquarell für den Deckel eines Handschuhkästchens. Die Tiere nehmen von der schönen Schäferin, auf die im Hintergrund der kleine Amor lauert, Abschied und bieten ihr das eigene Fell für den künftigen Haushalt an.

Aus der Enge eines solchen, immerhin kleinlichen Kunstbetriebes befreite den jungen Meister erst ein grösserer Auftrag des damaligen Kronprinzen Max von Bayern. In romantischer Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst, wohl auch angeregt durch die Literatur und die phantastischen Architekturgebilde der jungen Künstlergeneration — vergl. die reizende Federzeichnung Schwinds —, hatte der Prinz die Burg Hohenschwangau aus den Trümmern neu aufbauen lassen. Nun sollte das Innere stilgemäss mit Fresken ausgeschmückt werden und Schwind war neben anderen dazu ersehen, nach den Weisungen des hohen Auftraggebers die Entwürfe zu fertigen. Da ihre Ausführung dem Meister nicht selbst übertragen wurde, so kommen für die Beurteilung lediglich die Aquarellskizzen in Betracht, die, lange der Öffentlichkeit entzogen, — König Ludwig II. führte sie vielfach auf seinen Reisen mit sich — in einem Album der Kgl. Privatbibliothek wiederaufgefunden wurden. Es ist zunächst festzustellen, dass von den

74 Blättern nur ein Teil von Schwinds Hand selbst herrührt; insbesondere sind die fälschlich als Schwindsche Originale veröffentlichten Bilder zur Lohengrinsage nicht von ihm, sondern von Christian Ruben gefertigt; und auch von den Schwindschen Entwürfen kamen nicht alle zur Ausführung. — Der künstlerische Wert der Zeichnungen ist ein unterschiedlicher, je nachdem es dem jungen Meister gelang, sich mit dem darzustellenden Stoffe vertraut zu machen. Aus seinen damaligen Briefen (aus Venedig datiert) ergibt sich, dass ihm der Rinaldo- und Armidazyklus aus Tassos befreitem Jerusalem wenig sympathisch war, ja, dass er sogar daran dachte, das Zimmer des vorgeschriebenen Programmes wegen zurückzuweisen. Diese Unlust zeigt sich auch in der Ausführung; am glücklichsten ist er noch dann, wenn ihm der Text (XV. Ges. 58) einige Bewegungsfreiheit lässt, wie z. B. in der Szene der lustig lockenden Wasserfrauen (s. d. Abb.). Besser lag ihm nach seinen eigenen Worten der Authariszyklus. Auf gleicher Höhe künstlerischer Erfindung bewegen sich die Entwürfe zur Wilkina-Sage, die ihm besonders in den zwei grossen Kompositionen für die beiden Längswände des Hauptsaales erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung seines zeichnerischen Könnens boten. So zeigt namentlich die dreiteilige Anlage des „Gastmahls des Königs Ermanrich“ eine Abgeglichenheit und Klarheit der Disposition, dass sich der Gedanke an eine indirekte Beeinflussung durch den grössten Meister der Komposition, durch Raffael, kaum zurückweisen lässt. Erwägt man, dass der junge Schwind unter den frischen Eindrücken der Romreise an die Arbeit ging, so kann es nicht befremden, dass auch in dem Gegenstück zum Gastmahl, in der „Rabenschlacht“, noch einige Reminiszenzen an die grosse Konstantinsschlacht in den Raffaelschen Stanzen nachklingen. Zur Erklärung des Gegenständlichen auf dem Bilde des Gastmahls (s. Abb.) sei noch beigefügt, dass hier die Szene des Wettkampfes zwischen Walther von Wasichenstein und Dietlieb, dem Dänen, am neunten Tage des grossen Festes zur Darstellung gelangte. Dietlieb war unerkannt als Knappe in Dietrichs von Bern Gefolge an den Hof des Königs Ermanrich nach Rom gekommen. Während die Fürsten im Königssaal den Freuden der Tafel huldigen, gibt Dietlieb dem Tross der



M. v. Schwind. Bildnis der Friederike Sachs (Ölbild)

Knechte und Mägde ein gleich glänzendes Gelage. Seines Herrn Waffen und Pferd, die er zum Pfand gibt, verschaffen ihm das Zehrgeld; und als die Pfänder ausgelöst werden sollen, tilgt er durch einen glücklichen Wettkampf mit des Königs Schwestersohn seine Schuld. Erst dann gibt sich der starke Held zu erkennen. Schwind hat die beiden Momente, der Abrundung des Aufbaues zuliebe, auf der Darstellung vereint; dem im Mittelsaal sich abspielenden Gelage gliedern sich seitlich in den beiden Höfen die Nebenepisoden in natürlicher Weise an.



M. v. Schwind. Studien zur „Symphonie" (Federzeichnung)

Recht in seinem eigentlichen Element ist der Künstler erst bei den Entwürfen zum „Bertha-Zimmer", welche die Sage von der Geburt Karls des Grossen in der Reismühle zu Gauting (Mühlthal) zum Vorwurfe haben. Auf einem Jagdzuge findet Pippin im Würmtale Bertha, die britannische Königstochter, an deren Stelle ihm der betrügerische Hofmeister die eigene Tochter als Gemahlin zugeführt hatte. Nachdem an dem Schuldigen das Strafgericht vollzogen und die unrechtmässige Gattin gestorben ist, führt er Bertha, die ihm inzwischen einen Sohn, den nachmaligen Karl den Grossen, geboren hat, in glanzvollem Zuge als sein Ehegemahl in seine Burg Weihenstephan. Die einzelnen Episoden dieser Sage hat Schwind in freier, schlichter Erzählung für seinen Zyklus verwendet. Durch eine graziös spielende, die Örtlichkeit stilisierende Ornamentik (s. Abb.) ist ihm das historische Gewand genommen und dafür der Hauch eines deutschen Märchens in glücklicher Weise verliehen. — Für ein fünftes Zimmer endlich war die Reihe von zwölf Bildern bestimmt — nur neun wurden ausgeführt —, in denen das ritterliche Leben im Mittelalter in seinen

einzelnen Abschnitten entrollt wird, ein Thema, das Meister Schwind von Jugend auf mit grösstem Interesse erfüllt hatte. Gleich das erste Blatt, der „Reitunterricht", führt uns in jugendlicher Frische das Treiben in einer mittelalterlichen Burg vor Augen. Im Schlosshofe besteigt der Jungherr, vom alten Reitknechte unterwiesen, den feurigen Hengst. Vom Ziehbrunnen her folgt der betagte Schaffner mit leuchtenden Blicken diesem ersten Versuche; und auf dem Zinnenkranz, der, den gotischen Pallas mit dem Bergfried verbindend, einen Ausblick in die Ferne gewährt, halten die Torwächter Umschau. — In ähnlich lebensvoller Erzählung sind auch die anderen Szenen



M. v. Schwind. Aschenbrödel und die Fee (Ölbild)

geschildert. Der ritterlichen Betätigung bei „Fahnenwacht, Ritterschlag, Turnierdank und Falkenjagd" folgen die Bilder aus dem Minneleben: die Hochzeit und der Abschied des zum Kreuzzug ausziehenden Ritters. Im Kampf mit den Ungläubigen als Held erprobt, kehrt er wieder heim zu Weib und Kind.

Schwinds Name war durch diese Arbeiten in weiteren Kreisen bekannt geworden. So hätte es wohl nicht erst der Erwerbung seines ersten grossen Ölbildes „Ritter Kurts Brautfahrt" durch den Grossherzog von Baden bedurft, um die Wahl auf ihn zu lenken, als es sich darum handelte, die neue Kunstakademie in Karlsruhe mit Fresken auszuschmücken. Von den Schöpfungen des Meisters, die nach seiner Übersiedelung in die badische Residenz im Jahre 1839 enstanden, waren seither nur die Hauptfresken des Treppenhauses in Abbildung bekannt. Insbesondere das Mittelbild „Die Einweihung des Freiburger Münsters" hat trotz seines feierlich-repräsentativen,

programmatischen Vorwurfes stets durch die Fülle seiner entzückenden Details allseitige Bewunderung gefunden. Neuerdings ist nun durch eine vorzügliche Publikation*) die Aufmerksamkeit auch auf den Freskenzyklus gelenkt worden, der in den Seitensälen ein fast vergessenes Dasein fristete. Seinen Inhalt bildet die Philostratische Gemäldegalerie, d. h. die von den beiden Philostraten entworfene Schilderung von Gemälden, die den Schmuck einer Galerie in Neapel um den Anfang des 3. Jahrhunderts nach Christus gebildet haben.

Die Anregung zu diesem Zyklus geht, wie bereits erwähnt, von Goethe aus, der in einem Aufsatze („Über Kunst und Alterthum") ein förmliches Programm aufgestellt hatte. Die einzelnen Rubriken sind jedoch von ihm, wie Förster nachweist, nur zum Zwecke der Übersichtlichkeit ohne festes inneres Gefüge aufgestellt. Schwind greift nur die Episoden heraus, die ihm für das einheitlich durchzuführende Thema, „ein Bild menschlichen Lebens von der Entstehung bis zur Starre des Todes" zu geben, passend erschienen. In dieser klaren Fassung des Gedankens, in der Abrundung der einzelnen Unterthemen zu ebenmässig abgewogenen Teilen, in dem sicheren Erkennen des in diesem Rahmen Darstellbaren offenbart sich seine geniale Gestaltungskraft. Und gewährt schon der Einblick in die Geisteswerkstatt des Meisters eine wohltuende Erfrischung, wie viel grösserer Genuss bietet sich dem ruhig gleitenden Auge, das sich an dem harmonischen Aufbau, der wahrhaft klassischen Schönheit und heiteren Ruhe dieser Kompositionen kaum satt sehen kann. — Mehr noch als die ausgeführten Fresken kommen auch hier die Skizzen und Entwürfe in Betracht, von denen der Meister einige als selbständige Bildwerke wiederholt hat. Von den beiden Proben unserer Ausstellung zeigt die eine Dionysos, wie er von Eros geleitet und von einem Satyr gestützt sich der Ariadne nähert, die in Morpheus' Schosse entschlummert ist. Der Ruhenden Schlaf nicht zu stören, hält die Mänade abseits den Panther mit den Armen zurück. In heiterstem Geniessen dahinrauschende, ungebundene Lebensfreude atmet die entzückende Darstellung des Bacchantenfestes, in graziöser Feinheit der Linienführung und harmonischer Durchbildung des Aufbaues wohl der Glanzpunkt des ganzen Zyklus.

An die glückliche Zeit der jungen Ehe des Künstlers, der sich bald nach seiner Übersiedelung nach Karlsruhe vermählte, gemahnt uns das in seiner Schlichtheit so anmutige Bildnis seiner schönen Schwägerin Friederike Sachs, nachmaliger Frau von Noël. Ein Abbild seiner eigenen frohen Stimmung dürfen wir wohl mit Führich in dem damals entstandenen grösseren Gemälde „Der Falkensteiner Ritt" erkennen. Der freudige Stolz auf seine künstlerischen Erfolge und die glückliche Wendung in seinem Leben, „der Triumph treuen Ausharrens im Streben nach dem unerreichbar scheinenden Ideale" finden ihren Widerhall in der Sage vom Ritter Kuno von Falkenstein. Über unwegsames Gestein bahnt sich der Ritter mit Hilfe der emsigen Schutzgeister den Weg zum Schlosse der Geliebten, deren Hand ihn nur dann beglücken soll, wenn er in einer Nacht einen reitbaren Felsenpfad nach der Burg zu stande gebracht habe. Das Interesse an dem romantischen Stoffe lässt freilich den Künstler bald die äussere Veranlassung der Komposition vergessen, spricht er doch damals in seinen Briefen nur von „dem Bilde mit den Gnomen"; und

*) Rich. Förster, Moritz von Schwinds Philostratische Gemälde. Leipzig 1903.



Moritz von Schwind del.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Huldigung für die Sängerin Hetzenecker





Moritz von Schwind pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Gnomen an der Zehe der Bavaria





M. v. Schwind. Die Anbetung der heiligen drei Könige (Ölskizze für den Hochaltar der Frauenkirche zu München)



M. v. Schwind. Engel mit Gloriaband (gehöhte Sepiazeichnung)

als es sich später um die Stichausgabe des Blattes handelt, liefert er selbst noch eine Umrahmung, in der das Thema der geheimnisvoll schaffenden Erdgeister in lebendiger Weise weitergeführt wird.

In Frankfurt, wohin Schwind im Jahre 1844 seinen Wohnsitz verlegte, hatte er bald Gelegenheit, seine Kunst in den Dienst der Öffentlichkeit zu stellen. Die Vorbereitungen für die Festlichkeiten zur Enthüllung des Goethedenkmals waren im vollen Gange und Schwind erklärte sich bereit, in einem grossen Transparent*) des Dichters beglückten Eintritt in die Welt zu sinnbildlicher Darstellung zu bringen. Ausgehend von der verheissungsvollen Konstellation der Gestirne, die nach des Gefeierten eigenen Worten den Tag seiner Geburt beherrschten: „Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau und kulminierte für den Tag, Jupiter und Venus blickten sie freundlich an“, verwebt die Allegorie das Walten der personifizierten Gestirne mit fernen irdischen Zukunftsbildern zu einem herrlichen Prognostikon für den jungen Weltbürger, dessen Wiege das lyrengeschmückte Haus am Hirschgraben umschliesst. An der bedeutungsvollen Stätte halten die künftigen Begleiterinnen des geweihten Lebens, die Musen der epischen, der dramatischen und lyrischen Dichtkunst getreulich Wacht und darüber thront in der Wölbung des Thierkreises „Die Jungfrau“, das Zeichen des Erntemonats. Ihre reichen Gaben streuend, schwebt die Göttin der Schönheit herbei, begleitet von ihren kindlichen Trabanten, Amor und Jocus, die trotz ihrer Jugend bereits ihre Waffen, Bogen und Narrenszepter, in Bereitschaft halten. Mit dem Füllhorn, dem Venus ihre Gaben entnommen, folgt, durch eines diebischen Genius List fortan an ihren Pfad gebunden, Fortuna der grossen Göttin, deren beglückendes Walten der Grazien anmutvolles Dreigestirn bekrönt. — Zu der Schönheit gesellt sich der Ernst. Allvater Zeus, der Herrscher im Weltall, zu dessen Füssen die Genien der Elemente mit ihren Attributen ein neckisches Spiel treiben, hebt segnend die Hand über dem Neugeborenen; in seiner Rechten prangt das Symbol der unendlich schaffenden Lebenskraft, das geheimnisvolle Bild der Diana von Ephesus. Die ewigen Rätsel der Natur zu ergründen, entsteigt seinem Haupte Pallas Athene; ihrer weisheitsvollen Erkenntnis kommt das leicht beschwingte Schosskind des Weltgebieters, die Phantasie, zu Hilfe, als wollte sie mit blütenreichem Kranze dem starren Idol Leben verleihen, indes Ganymed dem Liebling der Himmlischen

*) Vergl. Festschrift zu Goethes 150. Geburtstagsfeier, dargebracht vom Freien Deutschen Hochstift. Frankfurt a. M. 1899.

die Schale mit dem Göttertrank darreicht. Und zwischen Jupiter und Venus kulminiert die strahlende Sonne der Wahrheit, aus deren Hand „der Dichtung Schleier" dem Begnadeten entgegenwinkt. — Dem Willkommgruss der Olympier reiht sich auf Erden die Huldigung der Heimat an. Mit dem Wappenschild geschmückt hält Frankfurts Schutzgöttin das Standbild des gereiften Mannes, zu dem die Jugend vom Studium seiner Werke bewundernd emporblickt, vorahnend auf ihrem Schosse. Und während der Hirschgraben seinen Boten entsendet, grüsst über dem abgetreppten Giebel des Römers die Isenburger Warte aus dem benachbarten Sachsenhausen. Die Gäste würdig zu empfangen, die aus aller Herren Ländern mit schwellenden Segeln nahen, hat sich der Flussgott Moenus mit seinem rebengeschmückten Schützling aufgemacht, der Zeiten Lauf mit hellseherischem Blicke vorauseilend.

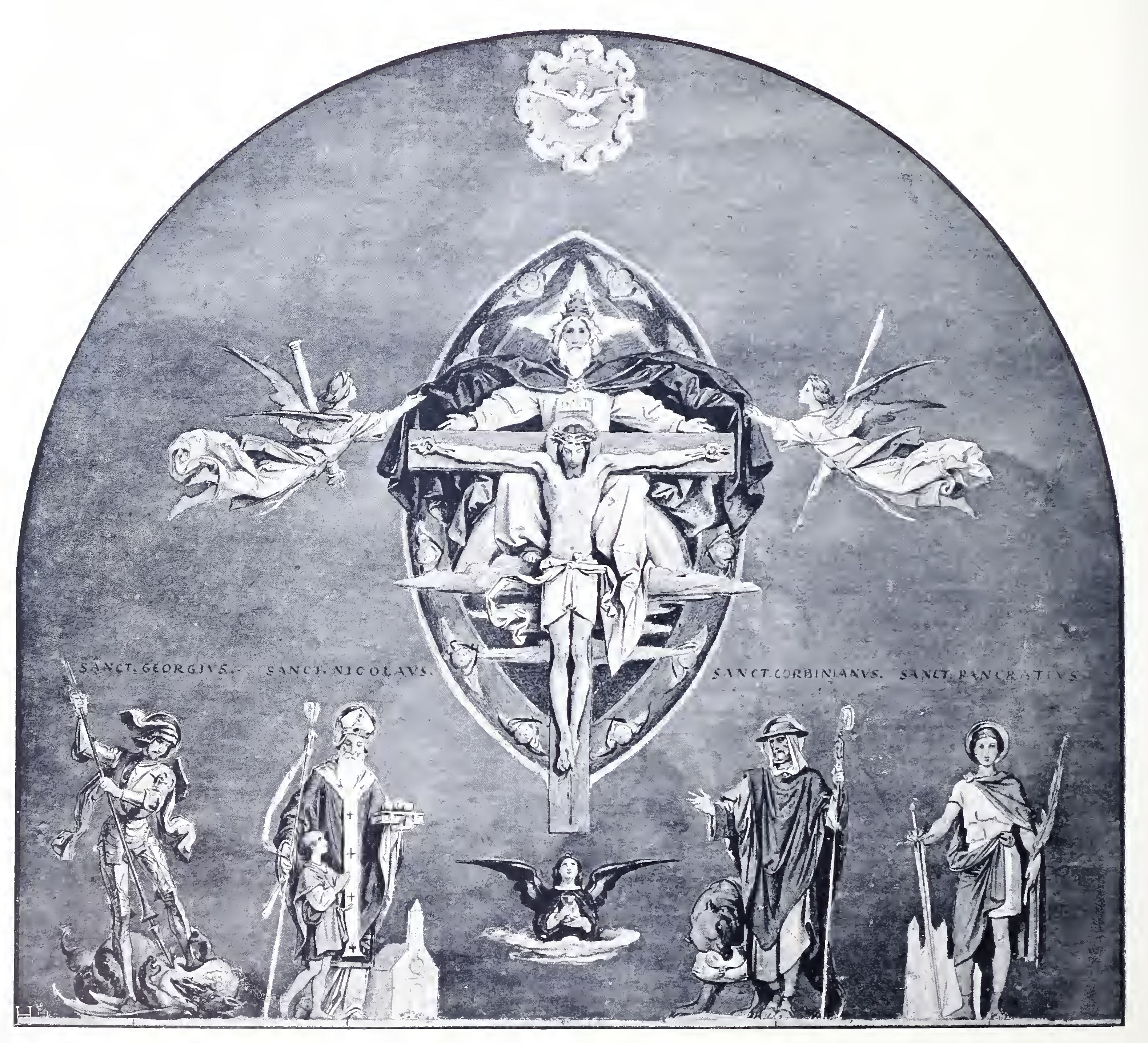
So hat Meister Schwinds geistreich spielende Phantasie der spröden Sprache der Allegorie ein reizvolles, von tiefer Poesie getragenes Kunstwerk abgerungen, das auch losgelöst von seiner einstigen Bestimmung seinen bleibenden Wert behauptet hat. Dass die in riesigen Dimensionen gehaltene Originalausführung verloren ging, ist kaum zu beklagen, da der künstlerische Gedanke in zwei kleineren Aquarellen erhalten blieb. Die Abrundung der Komposition, der harmonisch geschlossene Aufbau der einzelnen Gruppen, die Schönheit der Detailzeichnung kommt gewiss in der kleineren Ausführung noch viel mehr zur Geltung.

Des Künstlers Aufenthalt in Frankfurt währte nur kurze Zeit. Die beiden Hauptbilder dieser Periode „Der Sängerkrieg" und „Die Künstlerwanderung" waren in unserer Ausstellung nur in Reproduktionen und Studien vertreten; dafür konnte man sich an dem, wenigstens der Idee nach, wohl auch noch in Frankfurt entstandenen Gemälde „Die Künste im Dienste der Religion" im Originale erfreuen. Mit diesem bisher wenig bekannten Bilde hatte sich der neuernannte Akademieprofessor gewissermassen dem Münchener Publikum vorgestellt. Es war sein erstes Verweilen im Gebiete des feierlich-kirchlichen Zeremonienbildes und zugleich eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses. Die Kunst, die



M. v. Schwind. Christus am Ölberg (Karton)

hehrste Äusserung menschlichen Geistes, im Dienste der reinen Göttlichkeit darzustellen, was konnte es Heiligeres für den frommen Künstler geben! Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass Schwind sich hier vollkommen bewusst den Einflüssen des Meisters hingibt, der ihm in seiner treuherzigen Frömmigkeit ganz besonders nahe stehen musste — Giovanni Bellini; hatte er ja doch im eigenen Heim stets ein Original aus dessen Kreise vor Augen. Aber trotz aller klarliegenden Anlehnung ist das Bild im einzelnen so ganz sein eigen, das es nie seinen Meister verleugnen kann. Es ist in gewissem Sinne der Tribut, den seine deutsche Art der auch von ihm hochverehrten italienischen Kunst darbrachte. Schon in der äusseren Anordnung liegt ein Kompromiss zwischen italienischer Form und deutschem Bildinhalt.



M. v. Schwind. Die heil. Dreifaltigkeit (Aquarellentwurf für das Apsis-Fresko in der Pfarrkirche zu Reichenhall)



M. v. Schwind. Die Kreuzanheftung (Getuschte Bleistiftzeichnung)
Aus den Kreuzwegstationen in der Pfarrkirche zu Reichenhall

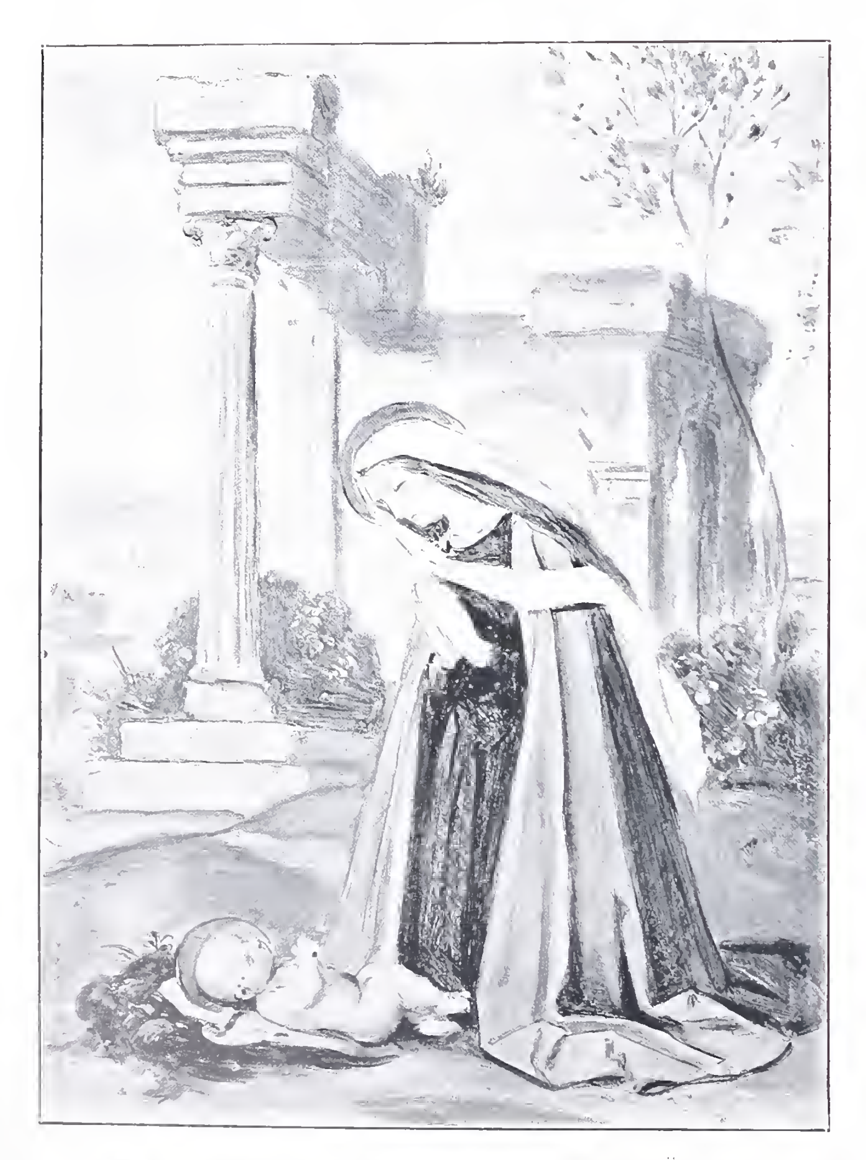
Als Vertreter der kirchlichen Baukunst ist der deutsche Kaiser Heinrich, der christliche Erbauer des Bamberger Domes, gewählt; und ihm zur Seite versinnbildlicht seine Gemahlin Kunigunde, die fromme Stifterin des reichen Domschatzes, die kirchliche Bildnerkunst. Die typische Figur des heil. Lukas als Repräsentant der Malerei ergänzt den Bund der bildenden Künste. Ihrer Gruppe entspricht die Trias: kirchliche Musik, Dichtung und Beredsamkeit, dargestellt durch die heil. Cäcilia, den bekränzten Genius der Poesie und die ernste Gestalt eines Kirchenvaters. Die Tradition bringt auch diese letzte Figur in Beziehung zur deutschen Geschichte, indem sie in ihr den heil. Bernhard von Clairvaux, den gewaltigen Kreuzzugsprediger, erkennen will.

Es war ein eigenartiges Geschick, dass gerade dieses Bild, das seinen Meister mit heiligem Ernst erfüllt hatte, wie bekannt, vor den Augen seiner Bestellerin keine Gnade fand. Umso segensreicher war die Bestimmung, die ihm der gekränkte Künstler fortan im eigenen Hause anwies. In Freud und Leid ist es als „Hausaltar“ ein Zeuge seines trauten Familienlebens geworden; unter seinem Schutze wurden seine jüngeren Kinder getauft; ihm zu Füssen wird, wie eine Skizze im Familienalbum zeigt, sein frühverstorbenes Töchterlein inmitten reichen Blütenschmuckes aufgebahrt.

Die ersten Jahre des Münchener Aufenthalts waren nicht die glücklichsten für den Künstler. Grössere Aufträge blieben aus; so wandte er sich wieder der Kleinkunst zu, der er in seinen

Beiträgen für die „Fliegenden Blätter“ so manche Perle abgewann. Auch in gesellschaftlicher Beziehung scheint er anfangs ziemlich vereinsamt gewesen zu sein; nur in musikalischen Kreisen wurde er, durch seinen Freund Franz Lachner eingeführt, bald heimisch. Ein beredtes Zeugnis hiefür liegt in der schönen Zeichnung vor, die er der rühmlichst bekannten Opernsängerin Marie Hetzenecker bei ihrem Abschied von der Bühne widmete.

Von geschäftigen Putten umspielt, die ihr den Brautschmuck rüsten, lauscht die gefeierte Künstlerin dem Lied des schelmischen Knaben, der ihr zu Füssen von Liebe und Treue so schön zu singen weiss. Da naht ihr feierlich der Zug der Abgesandten, sie mit einer letzten herzlichen Bitte zu weiterem Bleiben an der Bühne zu bewegen. Voran als Vertreter der Bürgerschaft das „Münchener Kindl“ als lebendiges Wappenschild. Sein Sprüchlein hat es vor dem Zähnefletschen des grimmigen Haushüters vergessen; so muss denn Sophie Hartmann-Diez mit empfehlender Gebärde die stumme Bitte unterstützen, zugleich als Fürsprecherin der gesamten Bühnenwelt, die hinter ihr sich anreiht. Ignaz und Franz Lachner, die beiden Kapellmeister, bringen ihre Werke „Loreley“ und „Catharina Cornaro“ dar, deren Hauptrollen eigens für die Gefeierte geschrieben sind. Der Baritonist August Kindermann winkt der Abtrünnigen einen letzten Abschiedsgruss zu, während bei seinem Nachbar, dem Grafen Pocci, der bevorstehende Verlust schwere Tränen auslöst. Verzweiflungsvoll ringt Joseph Menter, der Cellist, die Hände, und der Regisseur Leopold Lenz kommt gerade noch zu rechter Zeit, um den in stumpfer Resignation zusammenbrechenden Tenoristen Friedrich Diez in seinen Armen aufzufangen. — Neben der Trauer macht sich auch die materielle Sorge geltend. Mit Betrübnis betrachtet die Koloratursängerin Henriette Rettich die umgestürzte Theaterkasse, die der geknickte Kassier in ihrer öden Leere vorzeigt. Der Tenorist Dr. Härtinger weist mit sprechender Handbewegung auf das einfache Rechenexempel hin, das auch den seitlich knieenden Regisseur Eduard Sigl mit Wehmut erfüllt. Im Hintergrund hat unter der wehenden, vom Theaterdiener Bitzl geschwungenen Fahne ein kleiner Chor Aufstellung genommen, um unter der sachkundigen Leitung des Chordirektors Kunz eine von



M. v. Schwind. Maria, das Jesuskind anbetend (Ölskizze)

Händelschem Geiste getragene mehrstimmige Fuge über das eindringliche Thema „Hier bleiben" anzustimmen. Es sind die Kunstfreunde Graf Seinsheim, Präsident von Reichert, Professor Sippmann und Graf Arco-Zinneberg, denen sich in zweiter Reihe des Kammersängers Pellegrini wohlgenährte Gestalt und die markante Persönlichkeit des Grafen Buttler angliedern. — Aus den Regionen der Olympier ruft der Scheidenden das Dioskurenpaar Mozart und Gluck die Mahnung zu, über dem Glücke des künftigen Ehelebens die holde Kunst nicht zu vergessen. — Die launige Zeichnung, in der sicheren Formbeherrschung und klar abgewogenen Gruppierung ein Meisterwerk, ist insofern auch ein historisches Dokument, als sie die Hauptsterne des Lachnerschen Theaterhimmels — der Meister ist wohl mit Vorbedacht in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt — in glücklicher Weise vereinigt zeigt.

Derartige geistvolle Gelegenheitsarbeiten waren längere Zeit das einzige Gebiet, auf dem der Künstler seine freischaffende Phantasie walten lassen konnte. In seinen Hoffnungen getäuscht, musste er sich mit „Zeichnungen für hohe und höchste Albums" begnügen, wie er selbst einmal wohl mit Anspielung auf das für das König-Ludwig-Album bestimmte Blatt schreibt. Später fand er Gelegenheit, diese humoristische Komposition, welche durch die Enthüllung des Bavaria-Monumentes angeregt worden war, in einem Ölbilde zu wiederholen, als Huldigung für den Schöpfer des Erzgusses, seinen Freund von Miller. In ergötzlichem Staunen betrachten die Abgesandten aus dem Reiche der Erze das neue Weltwunder, dessen grosse Zehe allein ihre uralte Weisheit zu schanden macht; gleich A-B-C-Schützen stehen sie ratlos vor dem unbegreiflichen Werke.

In jener Zeit war es auch, dass Schwinds erste grosse zyklische Komposition „Die Symphonie" ihre endgültige Fassung als Zeichnung erhielt. Der Meister hat selbst für den König eine kurze programmatische Erläuterung*) verfasst, die hier, zugleich als Beispiel für seine von den Zeitgenossen gerühmte Art, seine Bildwerke in knappen, kernigen Worten zu erklären, mitgeteilt sei.

„Zur Probe eines der anmuthigsten Werke Beethovens „Phantasie für Clavier, Orchester und Chor", dem einzigen das in dieser Weise instrumentirt, und dadurch im Bilde zu erkennen ist, hat sich die bunte musikalische Welt eines Bade-Orts in dem zur festlichen Aufführung geschmückten Theater-Saal versammelt. Die Sängerin eines kleinen Solos erweckt bei dieser Gelegenheit die Aufmerksamkeit eines jungen Mannes. Dieses Paares harmlose Liebes-Geschichte entwickelt sich in weiteren drei Bildern, die im Charakter mit den weiteren drei Stücken eines Quartetto-Andante Scerzo Allegro — Schritt halten; ein Begegnen ohne Annäherung — der Muthwille eines Balls, auf dem man seine Gefühle laut werden lässt, und ein heiterer Moment der Hochzeits-Reise, als man das Schlösschen des beglückten Gatten zuerst erblickt. — Im Einklang mit dem Chor des Beethovischen Musikstücks, der ein Lobgesang auf die Freuden des Naturgenusses ist, sind in der Umfassung dieser Bilder Wald und Luft — letztere durch die vier Winde vorgestellt, sowie in den verbindenden Arabesken, die Tageszeiten, die Erfrischung des Reisens, der Heilquelle etc. angebracht."

*) Nord und Süd. Bd. XIV. H. Holland. Briefe Schwinds an B. Schädel.

Und an anderem Orte weist er noch auf den ziemlich im Mittelpunkte befindlichen Ganymed als „Sinnbild des erwachenden Frühlings“ hin.

Schwind ist kein Freund vieler Worte; er erwartet eher, dass der Beschauer ihm „eine Geschichte davon“ erzähle, dass er geistig „mitarbeite“ und ihm in den feinsten Äusserungen seiner beziehungsreichen künstlerischen Sprache zu folgen verstehe. Erst dann wird sie ihn mit dem ganzen Zauber ihrer jugendfrischen Anmut und Schönheit erfüllen. Nicht auf das Detail, wie es wohl zur Zeit ihrer Entstehung geschah, wollte der Meister das Hauptgewicht gelegt wissen; „Hauptsache ist das Ganze, welches uns die Einzelheiten vergessen lässt“, pflegte er zu betonen im Hinblick auf die gedachte Bestimmung der Komposition als Wandgemälde in einem Musikzimmer, auf dessen anderen Wänden Mozart und Haydn in Darstellungen aus der „Zauberflöte“, der „Schöpfung“ und den „Vier Jahreszeiten“ verherrlicht werden sollten. — Diese Idee fand nie ihre Durchführung; statt dessen wurde die „Symphonie“ später als Tafelbild für den König Otto von Griechenland ausgeführt, während die anderen Entwürfe bei den Fresken für die Hofoper in Wien Verwendung fanden. — In die Arbeitsweise des Künstlers und die gewissenhafte Vorbereitung dieser, seiner „modernen“ Zeichnung, in der er das „widerhaarige Zeitcostüm“ bildgemäss verwertet, gewährt eine grössere Anzahl von Federzeichnungen, deren hier eine reproduziert ist, einen lehrreichen Einblick.

In engem zeitlichen wie ideellen Zusammenhang mit der „Symphonie“ steht Schwinds erster grosser Märchenzyklus „vom Aschenbrödel“, nach Bestimmung und Disposition ihr nahe verwandt. Ursprünglich als Dekoration der Wand eines Tanzsaales gedacht, worauf noch die beibehaltenen Musikanten in den Ecken hinweisen, zeigt dieses Werk gleichfalls die in ihrer wechselnden Stimmung entsprechend gehaltenen vier Hauptteile einer klassischen Tondichtung. „Da der Gegenstand selbst keine Verzierungen hergiebt“, ist der Künstler, wie er selbst schreibt, „darauf verfallen, obenhin die Geschichte von Amor und Psyche, unten in runden Bildchen die Geschichte des Dornröschens anzubringen, um den Eindruck zu verstärken, dass es sich um den endlichen Sieg der unterdrückten, ja ein Jahrhundert mit Dornen überwachsenen Schönheit handelte, die in dem Aschenbrödl als deutsche charakterisiert wird.“ Die einzelnen Bilder der Parallelmythen sind mit den kleineren Aschenbrödelszenen jeweils in künstlerischer Weise zu einem, auf gleichem Grundton harmonisch aufgebauten Dreiklang verschmolzen, eine Anordnung, die zugleich der in epischer Breite dahinfliessenden Haupterzählung kräftige rhythmische Gliederung verleiht.

Aschenbrödel, die demutsvolle deutsche Maid, muss ihren herrschsüchtigen welschen Stiefschwestern in stummem Gehorsam Dienste leisten; ihr Schicksal gleicht dem der lieblichen Psyche, der von den eifersüchtigen Schwestern kein Platz im Vaterhause gegönnt ist. Einsam und unerkannt erblüht sie zur Schönheit; eine böse Fee hat auch ihr, wie dem unschuldigen Dornröschen, ein hartes Schicksal beschieden. — Von ihrem verblendeten Stiefvater geleitet rüsten sich die Schwestern, zum Feste an den Königshof zu ziehen, wo ihre kalte Schönheit siegen soll, indes Aschenbrödel von der falschen Stiefmutter zur Fronarbeit in die Küche verwiesen wird. — Der Verlassenen naht als Trösterin die beglückende Fee, ihr den königlichen Schmuck zu reichen.



Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Symphonie





Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Märchen vom Aschenbrödel

I.





M. v. Schwind. Auf der Donaubrücke (Ölbild)

Freundliche Bilder umgaukeln ihre Seele, wie die Erscheinung des lächelnden Liebesgottes den Traum der friedlich schlummernden Psyche. Noch aber ist ihre Schönheit durch das Gebot der Fee gebannt und harrt des Befreiers gleich dem Dornröschen nach dem verhängnisvollen Spindelstich. — Von ihrer Schutzgöttin beschirmt, wird im festlichen Gepränge des Ballsaals die Unerkannte durch die Huldigung des Königssohnes vor ihren neidischen Schwestern ausgezeichnet. — Doch schon tönt vom Turm des Wächters Ruf, der die Mitternacht und somit die Stunde des Scheidens ankündigt; in tiefem Schlaf ruht Dornröschens Hofstaat; nur die liebeswunde Psyche findet keine Ruhe in dem heissen Verlangen, den schlummernden Geliebten von Angesicht zu sehen. — Von der Fee rasch durch die Lüfte entführt, entschwindet Aschenbrödel den Blicken des untröstlichen Königssohnes; bloss der kleine goldene Schuh, der ihr vom Fusse geglitten, bleibt ihm als Gedenkzeichen an seine Auserkorene. — Und wie am Thron der Venus die Leidenschaften Psyches Neugier bestrafen, so nagt jetzt beim Anblick des köstlichen Pfandes die Liebe an seinem Herzen, bis endlich der kluge Rat seines Hofnarren ihm den Weg zur Wiedergewinnung der Geliebten zeigt: der Prinz, der Dornröschen zum Leben erwecken soll, ist, von der Fee geleitet, schon am Werke, die wehrende Hecke zu durchbrechen. — Bald strahlt, eifrig gesucht und endlich gefunden, die lange missachtete Schönheit vor allem Volke als „des Landes und der Herzen Königin." — In stillem Abendfrieden treulich geeint gedenken die Liebenden dankbar ihrer Beschützerin, der helfenden Fee Perachta, die sich ihnen in mondhellen Nächten gerne am geheimnisvollen Haselbusch zeigt; der Kuss des Prinzen hat Dornröschen befreit und durch Amors Pfeil berührt, erwacht Psyche zu neuem herrlichen Leben. — So einfach und wahr in dem sorgfältigst durchdachten Organismus der Ton des deutschen



M. v. Schwind. Bildnis von Schwinds Tochter Anna (Ölskizze)

Märchens gewahrt blieb, so wenig lässt sich verkennen, dass den Künstler bei seinem Werke, wie er ja auch selbst andeutet, eine gewisse Tendenz leitet. Die gute wahre deutsche Kunst, das Aschenbrödel unter ihren Schwestern, wann wird sie endlich aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt werden; wann wird ihr durch liebevolles Verständnis der Zeitgenossen der freie Flug des Geistes gewährt werden, der ihr erst die Entfaltung ihrer geheimen Kräfte bescheren wird? Wann endlich wird auch in der Kunst das Nationalgefühl wieder erstehen in einem Deutschland, das „englische Romane liest, französisches Theater, italienische Musik und belgische Malerei verehrt, ganz zu schweigen vom reinen Griechentum und der orientalischen Stickmuster"? — Dieser Aufschrei einer gepressten Künstlerseele verhallte nicht ungehört. Das Bild erregte bei seiner ersten Ausstellung im Atelier des Künstlers einen wahren Jubel von Begeisterung. Und in gewissem Sinne ist das „Aschenbrödel" auch das Meisterwerk seiner Kunst geblieben. Es ist in malerischer Hinsicht das Vollendetste, was seine oft geschmähte Palette geschaffen hat, es ist zugleich das umfangreichste Werk, das der Meister in Ölmalerei ausgeführt hat; in den beiden späteren Märchen-Zyklen kehrt er wieder zu der ihm sympathischeren Aquarelltechnik zurück. Wie staunte man beim Anblick des Originales, welches dank der Güte seines Besitzers aus seinem Dornröschenschlosse hervorgeholt werden konnte, über den Stimmungszauber, den der Meister den wohlbekannten Episoden durch das Mittel der Farbe zu verleihen wusste! In graues Dämmerlicht ist die Szene des Aufbruchs zum Balle getaucht, während am Abendhimmel die letzten warmen Lichter verblassen. Im Ballsaal herrscht eine dunstig-schwüle Atmosphäre, durch deren Schwere sich das rötliche Licht der Kerzen nur mühsam den Weg bahnt. Der matte Schein des Mondes auf dem Bilde der Entrückung hat alle Farben in einem bläulichen Tone aufgelöst, nur die warmen Reflexlichter auf den Gewandsäumen weisen zurück auf den Lichterkranz des Saales. Hellster Glanz des Tages endlich umstrahlt den festlichen Aufzug der Erkennungsszene; mit einem vollen, kräftigen Farbenakkord findet die Erzählung ihren jubelnden Abschluss. Auch in der malerischen Abstimmung der ergänzenden kleineren Bilder offenbart sich viel feine Beobachtung. Im Gegensatz hiezu treten die Nebenzyklen bescheiden zurück; während die Psyche-



M. v. Schwind. Abenteuer des Malers Schmutzer (Ölbild)

erzählung in reinen lichten Lokalfarben gehalten ist, zeigen die Dornröschenmedaillons bräunliche Grisailleausführung, wohl mit Rücksicht auf die wieder in kräftigen Tönen gehaltenen Musikantenfiguren.

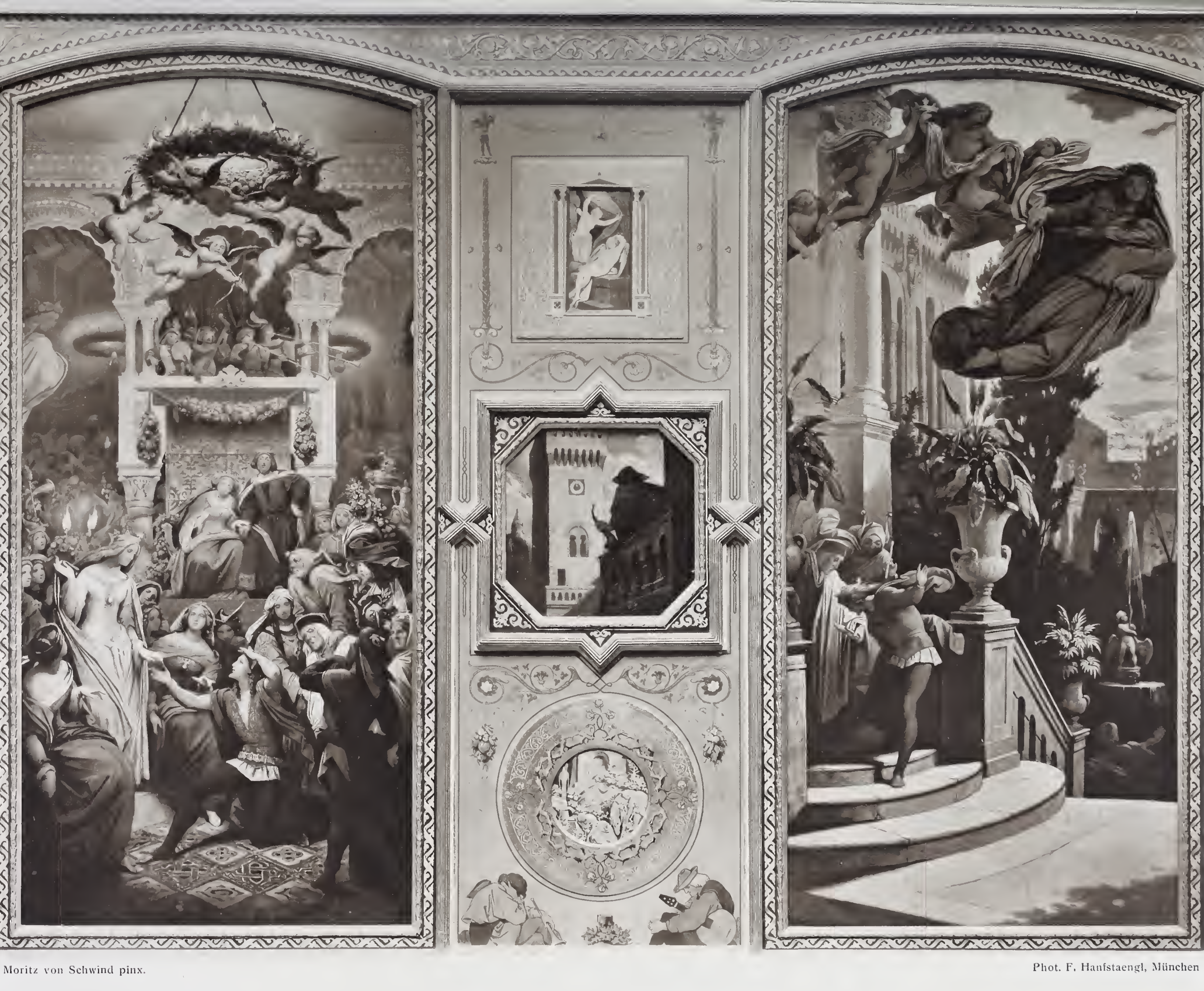
Von einigen der Szenen existieren verschiedene Fassungen. Eine in viel grösseren Massen



M. v. Schwind. Der Graf von Habsburg (Ölskizze)

gehaltene Ausführung der ersten grossen Tafel stellt wohl nur einen Versuch dar; dagegen ist die hier reproduzierte „Schmückung der Aschenbrödel durch die Fee" nach dem ersten Entwurf als selbständiges Bild durchgeführt, während sie im grossen Zyklus durch die Darstellung ersetzt wurde, wie Aschenbrödel trauernd am Herde sitzt und die Fee zu ihr herantritt, „welche Szene nicht fehlen darf".

Noch während der Arbeit an seinem ersten Märchenbild beschäftigten den unermüdlichen Meister die Entwürfe und Freskomalereien für die Wartburg, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Auf das Gebiet der kirchlichen Malerei führte ihn in jener Zeit der Auftrag, für die Münchener Theatinerkirche sechs Fahnen zu malen. Sein Verhältnis zur kirchlichen Kunst findet sich in seinen Briefen klar angedeutet. Es war ihm von Zeit zu Zeit „ein wahres Bedürfnis,



Moritz von Schwind pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Märchen vom Aschenbrödel

II.





Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Märchen vom Aschenbrödel

III.





M. v. Schwind. Teilentwurf zum Deckenfresko in der Loggia der Wiener Hofoper (Aquarell)

etwas Kirchliches zu machen". Ja, er pries den „glücklich, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis" angewiesen habe. „Immer mit den schönsten Gegenständen und edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts kleines." In seiner tiefen Frömmigkeit kommt er aber doch über eine gewisse ehrfurchtsvolle Scheu nicht hinaus. Einen Christus zu malen, dazu müsse man ein anderer Mensch sein als er, und um grössere kirchliche Bilder zu schaffen, dazu gehöre „Beruf und ein theologischer, ja priesterlicher Zustand, von dem allen er nicht viel aufzuweisen habe. Es fehle ihm die Ruhe und das aszetische Feuer, ohne dem es doch nichts rechtes werde." Gleichwohl arbeitet er mit grosser Freude und tiefem Ernste an den einmal übernommenen Aufgaben. Bei den sechs Darstellungen aus der Geschichte Christi war für die konventionelle Umkleidung mit einem architektonischen Rahmen wohl die Rücksicht auf deren Bestimmung und ihren künftigen Aufstellungsort massgebend. — In viel freierer Weise konnte sich seine Gestaltungskraft bei den Kompositionen für die Flügelbilder am Hochaltar der Münchener Frauenkirche bewegen. Hier spricht sich bei aller erkennbaren Anlehnung an alte Vorbilder seine künstlerische Individualität in klarer Weise aus; insbesondere die liebenswürdige „Anbetung der Könige", deren prächtige Farbenskizze die Ausstellung brachte, verrät mit ihrem anmutigen Engelreigen (vergl. die Skizze) deutlich seine Hand, und in den schlichten Nebenszenen, wie „Die Ruhe auf der Flucht", offenbart sich die ganze Innerlichkeit seiner Kunst. Die Aussenseiten der Flügel sind durch den Ernst der Leidensgeschichte Christi beherrscht: in ergreifender Weise findet der Meister den Ausdruck der schwersten Seelennot bei der Darstellung des Ölberges (siehe die Abb.).



M. v. Schwind Die Königin der Nacht (Studie)

Gegenüber dieser kirchlich-freien Schöpfung galt es bei Ausschmückung der Reichenhaller Pfarrkirche mehr den dogmatischen Standpunkt festzuhalten. Die in Abbildung beigegebene Skizze zeigt das Fresko, welches in der Apsis der Kirche ausgeführt wurde: die



M. v. Schwind. Die Königin der Nacht erscheint dem Tamino (Ölbild)



M. v. Schwind. Der Freischütz (Aquarell)

Dreieinigkeit, in der traditionellen Weise dargestellt, wobei die Erinnerung an Dürers grosses Dreifaltigkeitsbild die Komposition beeinflusst haben mag, und ihr zu Füssen die Schutzheiligen der Kirche, die heil. Georg, Nikolaus, Korbinian und Pankratius, ernste, würdige Gestalten. Den Schmuck der Kirche vervollständigen die an den Wänden des Langschiffes angebrachten Rundbilder mit den 14 Kreuzwegstationen. Die unvergleichliche Sicherheit der Zeichnung und Beherrschung der Form, die glückliche Anordnung im Raume und spielende Leichtigkeit in Variierung sich ähnelnder Themen, wodurch diese Werke ausgezeichnet sind, dürften am klarsten in den meisterhaften, nur leicht getönten Entwürfen zu erkennen sein, deren wir hier eine Probe in Abbildung beifügen.

Wie ein Gedicht berührt die sinnige Anbetung des Kindes durch die Jungfrau; die Erinnerung an die lieblichsten Blüten der toskanischen Frührenaissance stellt sich der anspruchslosen deutschen Darstellung schwesterlich grüssend zur Seite. Die Ausführung der poetischen kleinen Skizze soll sich nach der Familientradition als Altarbild in Glasgow befinden.

Des gegenständlichen Zusammenhanges wegen wurde in Vorstehendem die chronologische Reihung durchbrochen; auch bei der stattlichen Anzahl von Gelegenheitsbildern, die Ende der fünfziger Jahre neben der Arbeit an grösseren zusammenhängenden Werken in den Erholungspausen ihre Ausführung fanden, ist eine genaue zeitliche Anordnung kaum möglich. „Was ihm persönlich das vielbewegte eigene Leben an äusseren und inneren Eindrücken, Begegnungen, Impulsen, Träumen und Erinnerungen der Freude und des Leides auf seiner Pilgerreise nach dem auf Erden erreichbaren Ideale zu Genuss oder Plage geboten“, das legte er allmählich künstlerisch verarbeitet in diesen seinen „Reisebildern“ nieder. Da war er, wie er sich scherzhaft auszudrücken liebte, sein eigener Mäcen, der sich zum Bilde gestaltete, was ihm in flüchtigen



Moritz von Schwind pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Besuch





Moritz von Schwind pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Pamina und die drei Knaben





M. v. Schwind. Wilhelm Tell (Aquarell)

Gedanken die Phantasie erregte; und gerade deshalb lag ihm auch diese Sammlung von Gelegenheitsgedichten besonders am Herzen. So hat seine nimmermüde Arbeitskraft in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren (1857—62) die ansehnliche Reihe von vierzig solchen „lyrischen Gedichten" geschaffen, deren Zusammenhang mit Selbsterlebtem vielfach zu erkennen ist. Zum grossen Teile bilden sie heute die Zierde der Schack-Galerie; aus dem in Privatbesitz verstreuten reichen übrigen Bestande brachte die Ausstellung u. a. das in seiner Biederkeit höchst reizvolle Ölgemälde: „Die Donaubrücke". Das Bild existiert in zwei Fassungen, von denen die hier reproduzierte wohl als die spätere anzusprechen ist. Sie weist einige nicht unwesentliche Verbesserungen auf; so ist die anmutige Gestalt des dem Dampfschiffe nachsehenden Mädchens in freierer Stellung in den Bildmittelpunkt gerückt und die wenig glückliche Überschneidungslinie beim Bajonette des Soldaten beseitigt. In den rechts halb verdeckten Figuren eines Mädchens und eines Knaben dürfen wohl die Bildnisse der eigenen Kinder vermutet werden.

Den trauten Charakter einer im eigenen Heim belauschten Szene trägt die intime Darstellung, genannt „Der Besuch". Die Braut kommt zu ihrer Vertrauten, um ihr den neuesten Brief des in der Ferne weilenden Geliebten zu zeigen. Nun suchen sie emsiglich auf der Landkarte den Ort, wo ihre Gedanken liebend weilen. Die stille Seligkeit der beiden Mädchen umschwebt wie ein Hauch friedlichen Glückes die einfache Begebenheit; und in den satten Tönen der malerischen Ausführung kommt die Behaglichkeit des Raumes zum Ausdruck.

Überhaupt wendet der Meister in jener Zeit sein Augenmerk vorübergehend auch den koloristischen Bestrebungen zu. Eine kleine, im Atelier Spitzwegs entstandene flotte Skizze zeigt ihn in ihrer breiten Malweise fast auf modernen Pfaden. Es interessiert ihn hiebei weniger, ein

charakteristisches Porträt seiner Tochter zu geben — wiewohl auch dieses durch seine Frische erfreut, — als die Wirkung einiger Farbentöne nebeneinander zu erproben; und zufrieden mit dem Gelingen des Experimentes setzt er zum Zeichen, „dass er auch malen könne", gross seinen Namen unter das Bildchen.

Das anekdotenhafte Element seiner Erzählungskunst kommt zur Geltung in dem lustigen „Abenteuer des Landschaftsmalers Schmutzer". Mit Skizzenbuch und Feldstuhl bewaffnet, zieht der sorgfältigst gekleidete und gepuderte Elegant hinaus, die Wunder der Bergwelt mit spielendem Stifte festzuhalten. Da tritt ihm plötzlich die rauhe Natur in der derben Gestalt des Meisters Petz entgegen, und zu Tode getroffen sinkt vor solcher Wirklichkeit alle Begeisterung in sich zusammen. — Nur in weiterem Sinne können dem Reisebilderzyklus auch die Werke zugezählt werden, zu denen die Literatur die künstlerische Veranlassung bot, so die schöne, leider unvollendete und nur braun in braun gemalte Komposition zum „Graf von Habsburg." Sie ist in ihrer knappen, stimmungskräftigen Erzählung der etwas veränderten Zeichnung vorzuziehen, die, im Einverständnis mit dem Meister erst vom Kupferstecher „in Wirkung gesetzt", der bekannteren Radierung von A. Schultheiss zu Grunde liegt.

Wir sind mit diesen Reisebildern bereits in die Zeit eingetreten, die den Künstler mit seinem ewig jungen Meisterwerke, dem „Märchen von den sieben Raben", auf dem Höhepunkte seiner Schöpferkraft und seines Ruhmes zeigt. Die Worte, die damals Cornelius seinem jüngeren Kunstgenossen schrieb: „Sie haben aus einer einfachen Volkssage ein so wunderbares Werk zu schaffen gewusst, dass für die deutsche Nation für immer dasselbe ein wahrer Schatz bleiben wird", haben ihre Wahrheit erprobt; der herrliche Märchenzyklus ist zum Gemeingut aller gebildeten Deutschen geworden. Schwinds Bild prangte damals (1858) auf einem Ehrenplatz in der grossen Kunstausstellung zum 700jährigen Jubiläum der Stadt München; sein Name war fortan einer der gefeiertsten. — So konnte es denn nicht ausbleiben, dass sich auch seine Vaterstadt Wien ihres grossen Sohnes erinnerte, als von seiten des Stadterweiterungskomitees die Ausschmückung des neuen Opernhauses mit Fresken beschlossen wurde (1863). Der Vorschlag Schwinds, hiezu Bilder aus der „entschiedenst deutschen Oper" des allein in Frage kommenden Mozart, aus der „Zauberflöte", zu wählen, wurde gutgeheissen, und der Meister hatte die Annehmlichkeit, längst erdachte Entwürfe in passender architektonischer Einteilung zur Ausführung bringen zu können. Es handelte sich zunächst um die Ausmalung der nach dem Ring gelegenen grossen Loggia. In zwei grösseren und fünf kleineren Lünetten kommt die Geschichte des Tamino und der Pamina zur Darstellung, während die 20 Zwickel der Deckenwölbung das lustige Gegenstück, Papagenos Streiche, vor Augen führen. Die Disposition der letzteren ist aus der reproduzierten Aquarellskizze zum Mittelfeld zu erkennen. Um das einfarbig gehaltene Medaillon des fingierten Gewölbeschlusssteines, das den kleinen Mozart auf dem Schosse der Kaiserin Maria Theresia zeigt, sind unter meisterhafter Ausnützung des Raumes, paarweise zusammengehörig, die Papagenoszenen gruppiert: seine erste Begegnung mit dem vermeintlichen Teufel Monostatos und die wunderliche Wirkung des Glockenspiels auf die Sklaven. Anfang- und Schlusszene der Oper, die Erscheinung

der Königin der Nacht und die Apotheose der beiden Liebenden füllen die grösseren seitlichen Lünetten vollständig aus. Von ersterer existiert eine frühe unvollendete Fassung als Tafelbild, die wir hier reproduzieren.

Gerade dieses Aufgeben einer bis ins Detail schon durchgeführten Komposition, deren Vorzüge im einzelnen klar liegen, — es sei besonders auf die herrlich freie Jünglingsgestalt und die schön bewegte Figur der Königin der Nacht (vergl. die Skizze) verwiesen — gewährt einen Einblick in die gewissenhafte Arbeitsweise des Meisters. Der rechte Teil der Darstellung



M. v. Schwind. Die Stumme von Portici (Aquarell)

erschien ihm zu leer im Vergleich zur linken Hälfte, die durch die Entführungsszene ungleich mehr belastet ist. Bei der späteren Umänderung sind deshalb Tamino, Papageno und das Ungetüm der Schlange auf der einen Seite vereint, und dementsprechend rechts die Gruppe der drei Knaben neu hinzugefügt; die darüber befindliche Nebenepisode wird links durch die stärkere Betonung der felsigen Landschaft aufgewogen.

Aus der Reihe der fünf kleineren Lünettenfresken wurde die durch Geschlossenheit des Aufbaus und Feinheit der Linienführung besonders ausgezeichnete Szene der Pamina mit den drei Knaben gewählt. In ihrer Liebespein zückt Pamina den Dolch gegen sich, aber ihre Trabanten hindern sie an ihrem unseligen Beginnen. Dem Meister, der vor Jahren sein Kompositionstalent gleichsam spielend in den schwierigsten Problemen erprobt hatte, — wir erinnern nur an die geistreichen Akrobatenspiele — konnte die lebendige Anordnung der Gruppe in dem begrenzten Raume keine Schwierigkeit bereiten; und seine liebenswürdige, anmutige Erzählungskunst wusste



auch die dramatisch bewegte Handlung ihres grimmen Ernstes zu entkleiden. Den kleinen geflügelten Musikanten freilich hat er nicht erlaubt, dem aufregenden Schauspiel beizuwohnen; abgewandt sind sie bei friedlichem Werke tätig.

Ganz abgesehen von der künstlerischen Arbeit hatte den Meister der Gedanke mit Freude erfüllt, an einer so exponierten Stelle seinen geliebten Mozart zu Ehren bringen zu können und „gegenüber dem anwachsenden musikalischen Unsinn und „aner"thum das Andenken an seine Werke aufzufrischen." Es erscheint deshalb nur selbstverständlich, dass bei der Ausschmückung des Foyers, die ihm gleichfalls übertragen wurde, die neuere Entwicklung der Oper keine Berücksichtigung fand. Im Gegensatz zu seinem Freunde Ludwig Richter, dessen bedeutendstes Werk „Der Brautzug" bekanntlich durch Wagners Tannhäuser angeregt wurde, stand Schwind dem modernen Tonheros durchaus ablehnend gegenüber. Dem begeisterten Anhänger der formvollendeten klassischen Tonwerke, deren klare, nie versagende Schönheit in ihm einen feinfühlenden Interpreten gefunden hatte, wollte es an seinem Lebensabend nicht mehr gelingen, die Loslösung der Musik von der geschlossenen Form zu billigen und ihre Verwendung vorwiegend zum Zwecke der dramatischen Charakteristik gutzuheissen. Mozarts Genius erschien ihm am reinsten in der Gestalt des immer heiteren Papageno verkörpert. Mit dieser Auffassung ist der Grundton für die ganze Reihe gegeben. Glücklicher Frohsinn und graziöse Anmut umspielen mit schalkhaftem Humor die wohlbekannten Begebenheiten und lassen erkennen, mit welch innerem Behagen der Meister beim Werke war. Weniger lag ihm die Durchführung der zweiten Aufgabe am Herzen, in 14 Lünetten eine bildliche Darstellung der Entwicklung der Oper von Gluck bis Meyerbeer zu geben. Denn gerade in der geforderten stilistischen Einheitlichkeit, die beim Mozartzyklus



M. v. Schwind. Zwei Teilstücke aus der Lachner-Rolle (Zeichnung)

Musik und Darstellung in so glücklicher Weise eint, lag hier eine gewisse Gefahr. Gegensätze wie Gluck und Meyerbeer im Bilde zu charakterisieren und doch die Stileinheit im Gesamtzyklus zu wahren, erschien unmöglich. Eine der beiden Forderungen musste leiden; Schwind verzichtete auf Erfüllung der ersteren und begnügte sich bei manchen Szenen mit einer mehr konventionellen Darstellungsart, um freilich dann wieder bei anderen, die seinem Empfindungskreise näherstanden, wie beim „Freischütz", seine persönliche Auffassung innerhalb der Grenzen des gegebenen Themas desto freier spielen zu lassen. Der Meister hat diese Entwürfe in der erstaunlich kurzen Zeit von kaum einem Monat in Aquarellen angefertigt; später musste er sie im Auftrage des jungen Königs Ludwig II. zum Teil wiederholen, wobei auch zwei neue Bilder, zu Aubers „Stumme von Portici" und Rossinis „Tell" zur Ausführung kamen.



M. v. Schwind. Skizze aus dem Familienalbum (Beethoven, Lachner u. A.)

Während der mühevollen Arbeit an den Loggiafresken beschäftigten die vielseitige Phantasie des Künstlers auch einige Versuche im Gebiete der Plastik. Nicht, dass er selbst modelliert hätte, er lieferte nur die genauen Zeichnungen — Vorderansicht und die beiden Seitenprospekte —, nach denen der Bildhauer den plastischen Schmuck für den Wiener Palast des Herzogs von Württemberg in Stein auszuführen hatte. Vermutlich stehen auch die hier reproduzierten Skizzen für die Gruppe der Fortuna, deren Segen durch kraftvolles Mühen dem häuslichen Leben zugeführt wird, im Zusammenhange mit jener Aufgabe.

Es schien längere Zeit, als ob die Wiener Fresken das letzte bedeutende Werk des Meisters bleiben sollten. Die Gebrechen des Alters stellten sich ein und lähmten seine Schaffensfreude. Doch noch einmal rafft sich seine Arbeitskraft zu einer gewaltigen Schöpfung auf. In dem tiefsinnigen Märchen von der schönen Melusine zieht er gleichsam das Fazit seiner künstlerischen Bestrebungen; die abgeklärte Ruhe des Alters lässt ihn das künftige Schicksal der Kunst erkennen, der er in reinem Dienste sein Leben geweiht hatte.

Aus der Verborgenheit ist die Muse der romantischen Poesie zu kurzem beglückenden Menschendasein ins Leben geführt worden. Vor dessen rauher Wirklichkeit bietet ihrer bedrohten Schöne nur der geheimnisvolle, der Welt verschlossene Quell erquickenden Schutz; doch in seinem unsteten Wissensdrange zerstört der Mensch das keusche Heiligtum. Die Muse flieht, und wie sehr auch späte Reue um sie wirbt, sie kehrt nicht mehr ins kalte Leben zurück; der Todeskuss ist dem beschieden, der ihr in die Einsamkeit folgt. — Die Lebenskraft der Romantik erschien erloschen; die schaffende Kunst jubelte der neuen Weise zu, die sich selbst Zweck dünkt, der Schilderung des wirklichen pulsierenden Lebens, in dem für traumhafte Poesie kein Raum mehr bleibt.

Es ist wenig bekannt, dass Schwind dieses Märchen bereits in früherer Zeit einmal künstlerisch verwertet hatte. Die Komposition (s. d. Abb.), als Vorlage für eine in Silber getriebene Schüssel bestimmt und heute nur noch in Teilskizzen und einer Bause erhalten, gibt die Episoden noch in einem leichten gefälligen Erzählerton. Die Vertiefung und Deutung des geistigen Gehaltes hat



M. v. Schwind. Entwurf zu einer plastischen Gruppe (Federzeichnung)

das Märchen erst in der wohlbekannten letzten Fassung, der ein kleinerer Aquarellentwurf vorausgeht, erhalten.

In schweren, düsteren Tönen klingt das Lebenswerk des Meisters aus, der stets so freudig in dem „heiteren Reiche der Kunst“ geweilt hatte. Sein klarer Blick hatte ihn nicht getäuscht. Fast ein ganzes Menschenalter lag der Todesbann über dem Zauberkreis seiner Kunstanschauung. Erst in unseren Tagen will es scheinen, als ob sacht und leise auch etwas von Schwindschem Geiste



M. v. Schwind.
Das Märchen von der schönen Melusine
Erste Fassung
(Bleistiftbause)

wieder Einzug gehalten hätte in die Schaffensweise der modernen Kunst, als ob die in heissen Kämpfen errungenen technischen Fortschritte auch in seinem Sinne wieder im Dienste der veredelnden inneren Schönheit Verwendung finden könnten.

Dem Bilde, das wir von des Meisters Kunst zu gewinnen suchten, würde ein charakteristischer Zug fehlen, wollten wir die Beziehungen zu seinen Freunden übergehen, deren Herzlichkeit sich in köstlichen Gelegenheitsarbeiten treu widerspiegelt. Nirgends hat seine liebenswürdige Schalkheit einen erfreulicheren Ausdruck gefunden, wie in dem einzigartigen Lebensbilde, das er seinem Freunde Lachner gewidmet hat. In dieser sogenannten Lachner-Rolle*) führt er auf einem 12 m langen Papierbande dessen Künstlerlaufbahn in launiger Erzählung vor Augen: Geburt, Kindheit,

*) Neuerdings mit erläuterndem Texte von O. Weigmann publiziert von Franz Hanfstaengl in München.

künstlerische Erziehung in München und die Not der Jugendjahre ziehen rasch vorüber; wir begleiten den Jüngling auf seiner kühnen Fahrt nach Wien, wo er die erste sichere Stellung als Organist findet. Es reihen sich an die schönen Tage in frohem Freundeskreise und die glückliche Zeit des Liebeslebens und der grossen Künstlererfolge in Wien, bis die Berufung an die Hofbühne zu Mannheim und später nach München seinen Namen als Komponist der Oper „Catharina Cornaro“ und Dirigent des deutschen Musikfestes mit höchstem Ruhme krönt. Ein Blick in sein gemütliches Heim schliesst nach einer Episode aus seines Bruders Vinzenz Künstlererfolgen die heitere Lebensgeschichte.



M. v. Schwind. Aus „Die Historie von der schönen Lau“: Das erste Lachen (Studie)

Die innige Freundschaft, die den Meister noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens mit Eduard Mörike verband, offenbart sich zunächst in einem literarischen Denkmal, in ihrem reizenden Briefwechsel. Aber auch in künstlerischer Beziehung ist dieser Verkehr mit dem stillen Poeten nicht ohne Anregung geblieben. Es ist bereits eingangs erwähnt worden, mit welch tiefem Entzücken Mörike die drei Zeichnungen zu seinen Gedichten - „Das Pfarrhaus zu Cleversulzbach“, „Erzengel Michaels Feder“, „Der sichere Mann“ aufnahm. Später hatte er noch die Freude, seine „Historie von der schönen Lau“ mit reizvollen Illustrationen geschmückt zu sehen. Schwind umschreibt in sieben Bildern den Kern der lustigen Erzählung, deren Örtlichkeit im Blautopf bei Blaubeuren zu suchen ist. Die schöne Lau ist von ihrem Manne, einem alten Donau-Nix, verstossen, da sie nur tote Kinder zur Welt brachte; und dieser Fluch soll erst dann von ihr weichen, wenn sie fünfmal von Herzen gelacht hat. Die Neugier, die Wohnungen der Menschen zu sehen, lässt sie der freundlichen Wirtin im Nonnenhof Einladung befolgen. Sie entsteigt dem offenen Brunnen im Keller und wird in der Töchter Kammer geleitet. „Allda liess sie sich trocken machen und sass auf einem Stuhl, indem ihr Jutta die Füsse abrieb. Wie diese ihr nun an die Sohle kam, fuhr sie zurück und kicherte“ (siehe die Skizze). So war es ein erstes Mal geglückt. Ein andermal geschah's, „dass sie hinter den Vorhang des Alkoven schaute, woselbst der jungen Frau und ihres Mannes Bett, sowie der Kinder Schlafstätte war. Sass da ein Enkelein mit rotgeschlafenen Backen, hemdig und einen Apfel in der Hand, auf einem runden Stühlchen von guter Ulmer Hafnerarbeit, grünverglaset. Das wollte dem Gast ausser Massen gefallen; sie nannte

es einen viel zierlichen Sitz, rümpft' aber die Nase mit Eins, und da die Frauen sich wandten zu lachen, vermerkte sie etwas und fing auch hell zu lachen an.“ Ein drittes Mal gelang es ihr, als sie im Traum den dicken Abt erblickte, wie er der zur Wasserfrau gewordenen Wirtin einen Kuss gab so mächtig, dass es ringsumher laut widerschallte. Und heraus tritt Gott Vater,



M. v. Schwind. Aus „Die Historie von der schönen Lau“: Das dritte Lachen (Aquarell)

den Abt zu fragen. Diese Szene hat dem Meister ganz besondere Freude gemacht. Er gesteht zwar selbst: „Es ist das eine von den bedenklichen, das Widerhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn; aber wie soll man's machen.“ „Gott Vater in einer etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganz unzüchtige Umarmung des dicken Guardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig.“ Aber der Versuchung, die Zeichnung in einem Aquarell (s. d. Abb.) zu wiederholen, kann er nicht widerstehen. — Mit gleich harmlosem Humor sind auch die übrigen lustigen Begebenheiten vom Künstler im Bilde wieder-

gegeben; zunächst die Szene mit dem Klosterkoch, der durch das Einstecken der Bettschere das Überlaufen des Blautopfes verhindern will; dann die Mädchen in der Spinnstube bei ihrem Bemühen, ihre Zungenfertigkeit an dem Sprüchlein „'s leit a Klötzle Blei glei bei Blaubeura“ zu erproben; endlich des losen Koches schallend bestrafter Versuch, der schönen Lau einen Kuss zu rauben. —

Man muss sich die reizende Sprache von Mörikes gemütvoller Erzählung ins Gedächtnis zurückrufen, um Schwinds poetischer Anpassungsfähigkeit in ihren feinsten Zügen folgen zu können. Es ist nicht so sehr ein Illustrieren der Worte, als vielmehr ein freies Nachdichten in einer anderen Sprache; und gewiss niemand war besser geeignet, die romantische Poesie Mörikes im Bilde zu gestalten, als der ihm seelenverwandte Künstler, dessen Werke auch ihrerseits im edelsten Sinne befruchtend auf den Dichter eingewirkt haben. Es war der Traum der Jugend Mörikes gewesen, Maler zu werden. In Schwinds Kunst sah er sein Ideal verkörpert und neidlos reichte er dem glücklicheren Freunde die Palme. —

Das verflossene Jahr hat das Andenken an den Hundertjährigen aufs neue kräftig aufleben lassen. In zahllosen Huldigungsschriften ist der lebenden Generation der unendliche Reichtum an Poesie in seinem künstlerischen Schaffen enthüllt worden. Auch die vorliegenden Ausführungen wollen in bescheidener Weise diesem schönen Zwecke dienen, indem sie auf entlegenere Werke des Meisters hinweisen. — Aus ihrem Dornröschenschlaf ist Schwinds Kunst zu neuem Leben erwacht; und wenn auch sein Bild im rasch wechselnden Strome des Modegeschmacks bald wieder mehr zurücktreten wird, das laute Treiben der Welt vermag den Jungbrunnen ihrer ewigen Schönheit nie zu trüben.



M. v. Schwind.
Aus den „Rauch- und Trinkepigrammen“



Eduard Kurzbauer. Die ereilten Flüchtlinge (Entwurf)

ÜBER MÜNCHENER GENREMALEREI IN DEN JAHREN 1870—1880

VON

A. ECKERMANN

Die Malerei der siebziger Jahre weist so viele bedeutende Vertreter und in ihren Werken so entschiedene Vorzüge auf, dass man wohl wieder einmal darauf verweisen kann, um nicht zum wenigsten daran zu erinnern, wie die Moderne, auf den Schultern der vorigen Generation stehend, aus dieser hervorging. Das Genrebild war damals in seinen malerischen Qualitäten auf der Höhe und konnte als der volkstümliche Ausdruck künstlerischen Empfindens gelten. Wir denken, was einmal durch Tradition gefestigt sich so lange durch allen Wechsel der Kunstanschauungen hindurch erhielt, wird nicht ohne weiteres vergehen, es sei denn, dass unser Volk an der Kunst überhaupt keinen lebendigen Anteil mehr nimmt und das Malen l'art pour l'art nur mehr Sache einiger Virtuosen und Kenner geworden ist. Dann adieu geliebte Kunst, der wir

bisher doch noch in unserem Nutzgarten ein bescheidenes Plätzchen einräumten und uns hie und da an ihren Blumen erfreuten!

Der Liebhaber einer heimischen Kunstweise wird, wenn er zur Zeit der grossen Ausstellungen eine kleine Reise unternimmt und nach Berlin, Paris und London kommt, mit Betrübnis wahrnehmen, dass er dort fast überall das gleiche findet wie bei uns. Man hört öfter sagen, die moderne Kunst habe einen kosmopolitischen Charakter, andere behaupten, sie habe gar keinen.

Dass es bei uns nicht immer so war, dafür sprechen schon einige Namen wie Schwind, Spitzweg, Genelli, Rottmann, Schleich. Es hat den Anschein, als läge diese Periode, von der uns doch kaum 50 Jahre trennen, schon sehr lange hinter uns, und mancher ist in der Geschichte der italienischen Renaissance besser bewandert, Raffael und Michel Angelo sind ihm mehr vertraut als Cornelius und Rethel, Kaulbach und Piloty.

Durch eine weitausgreifende Literatur über Kunst und Künstler wurde das Publikum in all diesen Dingen noch nie so unterrichtet wie heute. Vorzüglich drängen sich ihm die unmittelbaren Ereignisse und Erscheinungen auf. Der Lebende hat immer recht, die vorhergehende Generation wird durch die gegenwärtige in Schatten gestellt, besonders wenn diese so wie die jetzige von einer grenzenlosen Voraussetzungslosigkeit erfüllt ist und die ganze Arbeit ihrer Vorgänger einfach negiert.

Die Moderne verfügt über eine Menge geschickter Propagandisten, die sich jeden Vorteils zu bedienen wissen, um das Publikum über das Tun und Treiben ihrer Schützlinge in Atem zu halten und zu überreden, die moderne Kunst finge erst mit ihnen an. So ist es für diese eine ausgemachte Sache, dass es eine Malerei im richtigen Sinne des Wortes vor 1891 nicht gegeben habe, obwohl schon Ende 1860 und im Anfange der siebziger Jahre Leibl und seine Anhänger aufgetreten waren.

Angesichts dieser Sachlage wäre es nun sehr lehrreich und sehr klug gewesen, wenn man im Glaspalast oder sonst einem geeigneten Orte eine Ausstellung von Werken Münchener Meister aus den Jahren 1870—1880 veranstaltet hätte, wohlverstanden, eine Ausstellung grossen Stiles, die neben Studien und Zeichnungen die Perlen jener Zeit, die besten Gemälde eines Gabriel Max, Defregger, Makart, Leibl, Lenbach zu einer Sammlung vereinigt hätte. Allerdings wäre es nicht leicht gewesen, die weit zerstreuten Bilder — die meisten befinden sich ja im Auslande — zu sammeln. Es hätte sich dabei gezeigt, wie engherzig unsere Kunstpolitik von jeher war, indem sie auf die heimische Produktion so wenig achtete, dass ihr das Beste fast regelmässig entging.

Muss man es also beklagen, dass der Gedanke einer solchen Veranstaltung nicht von zuständiger Seite erfasst und gross durchgeführt wurde, so kann man andererseits nicht genug anerkennen, dass es überhaupt einmal unternommen wurde, der jetzigen Generation das vorzustellen, was die vorige geleistet hat. Die Fleischmannsche Hofkunsthandlung (Inhaber Max Heinemann) hat sich ein Verdienst damit erworben, dass sie, wenn auch nur in engem Rahmen, eine ungefähre Übersicht über das Schaffen der siebziger Jahre gab. Obwohl von den Hauptstücken keines vorgeführt werden konnte, so ist es doch gelungen, aus Münchener Ateliers einen Teil aus-

gezeichneter Skizzen und Studien dem Dunkel der Vergessenheit zu entziehen und manches Überraschende ans Licht zu bringen.

Gerade in diesen Studien tat sich am unmittelbarsten der Geist künstlerischer Bestrebungen kund. Am meisten Sympathie erweckte die wahrhaft innige Hingabe an die Natur, der tiefe Respekt vor ihr. Und trotz alledem gingen diese Realisten nicht zaghaft ans Werk, galt es den farbigen



Theodor Alt. Fränkischer Tanz (Entwurf)

Abglanz des Lebens auf die Leinwand zu bannen. Ihre Malweise war eine ungemein frische, resolute und flotte.

Bei aller Breite im Vortrag herrscht doch das Bestreben, die Erscheinung in einem einheitlichen Ton und dabei doch eine verständnisvolle Wertung des Details zu geben. Kein Wunder also, wenn diese Arbeiten gerechtes Aufsehen erregten und viele Besucher anzogen; besonders unter den Künstlern machte sich ein reges Interesse dafür geltend; einer äusserte: jetzt, nachdem er diese Arbeiten gesehen, begreife er wohl, worauf sich der ausgezeichnete Ruf der Münchener Kunst der siebziger und achtziger Jahre gründe!

Um 1870 stand Karl von Piloty im Mittelpunkte unseres Kunstlebens. Selbst der meist sehr vorsichtig urteilende Pecht sagt von ihm: „Sein Einfluss und sein Verdienst als Lehrer sind denn

auch unverhältnismässig grösser als der Wert seiner eigenen Werke, so hochachtbar wenigstens die und die sind . . . .“

Mag man über seine Art, Geschichte zu malen, urteilen wie man will, ein hohes künstlerisches Streben, ein unbezwinglicher Idealismus leuchtet daraus hervor. Vergleicht man seine Schöpfungen mit ähnlichen unserer Tage, wie z. B. mit dem bekannten Hutten eines modernen Meisters, so wird man zugeben müssen, dass in Pilotys Werken noch etwas mehr steckt als nur gutgemalte Stoffe, Rüstungen und dergleichen. Piloty betonte weniger das rein malerische, stoffliche Moment, als vielmehr die malerische Gesamtauffassung. Er verstand die Kunst, durch geschickte Gruppierung und Verteilung der Massen, durch Hervorheben bedeutungsvoller Momente zu wirken.

Doch herrscht im allgemeinen die Auffassung, viel mehr als durch sein künstlerisches Schaffen habe er als Lehrer gewirkt, vornehmlich durch die Pflege und Förderung bedeutender Talente. Sein Zeitgenosse Pecht lässt sich darüber aus: „Weil er der Erste war, der seine Schüler etwas Ordentliches zu lernen, sich des Handwerks ihrer Kunst vollkommen zu bemächtigen antrieb, hat er auch eine Schule gestiftet, wie sie München noch nie, selbst nicht unter Cornelius gesehen, da er die seltene Fähigkeit besass, diese Schüler sich ganz ihrer Individualität gemäss entwickeln zu lassen, wenn er auch zum Anfang keinem den „Unglücksfall“ geschenkt hat.“



Hans Berger. Akt

Ein berühmter Meister erzählt: „Mir wurde wie jedem der in Pilotys Atelier eintrat, die Aufgabe, eine tragische Episode aus der Geschichte, „den bekannten Unglücksfall“, zu malen. Nachdem ich glücklich einen passenden Stoff gefunden und ihn auf die Leinwand gebracht hatte, benützte ich die Abwesenheit des Lehrers als eine erwünschte Gelegenheit, frei nach meiner eigenen Empfindung eine Szene zu malen, die das klösterliche Stilleben von der heitersten Seite zeigte. Es glückte mir, mein Vorhaben in kürzester Zeit auszuführen, und als der Verehrte zurückkam und ihm meine Untätigkeit an dem grossen Historienbilde nicht gut verborgen bleiben konnte, rückte ich mit dem inzwischen gemalten kleinen Genre heraus. Piloty war davon sehr überrascht, er betrachtete das Bild lange prüfend und gab dann unverhohlen seinem Beifall herzlichen Ausdruck.



Nikolaus Gysis pinx Phot. F. Hanfstaengl, München

Reigen





Gabriel von Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das erste Grün



Das Eis war gebrochen und ich konnte mich fortan in meinem eigentlichen Elemente frei wie der Fisch im Wasser bewegen."

Piloty hat im ganzen das unzweifelhafte Verdienst, eine Menge künstlerischer Kräfte entbunden und nutzbar gemacht zu haben. Diesem aufstrebenden Geiste in den Künsten kam die Stimmung der ganzen Zeit entgegen und gab ihm die vielfachsten Anregungen.



Wilhelm Leibl. Rüstungsputzer

Vernehmen wir wieder Pecht: „Bisher war die Nation dem Bestehenden entschieden feindlich gewesen, da es keine ihrer berechtigten Forderungen befriedigte. Die weltabgewandte Romantik wie der Klassizismus waren nur der Reflex dieses Abscheus vor der Gegenwart. Jetzt sah sie sich auf einmal am Ziele, nachdem sie 1866 alles Alte und Unhaltbare zusammenbrechen gesehen hatte, ohne das Vertrauen auf die eigene Kraft verlieren zu müssen. Als daher 1870 die angeborene Tüchtigkeit unseres Volkes aus der schwersten Probe hervorging und das Ziel der Anstrengungen eines ganzen Jahrhunderts endlich erreicht wurde, war die nächste Folge die eines gerechten Stolzes auf das ruhmvoll Errungene und die Zufriedenheit mit einer Gegenwart, wie sie gleich grossartig seit den Hohenstaufen der Nation niemals zu teil geworden. Der mächtig vermehrte Wohlstand aller Klassen trug dann das Seinige noch dazu bei, im Verein mit dem gesteigerten Selbstgefühl eine ausserordentliche Wirkung auf alle Gattungen formbildender Tätigkeit zu äussern. Zunächst in der Baukunst, in der Plastik, vor allem aber in der Malerei. Diese gewinnt speziell an der Isar, dank dem ungeheuren Aufschwung der Nation selber, umsomehr eine ungeahnte Entwicklung, als gleichzeitig grosse Talente aus der Pilotyschule hervorgehen, die, unter sich grundverschieden, doch der Münchener Malerei eine ganz neue Wendung geben, sie erst in ungeahntem Grade national und volkstümlich zu machen verstehen. Die Volkstümlichkeit wird der Grundzug der Münchener Kunst.

Dies unterscheidet sie bald gründlich und sicherlich nicht zu ihrem Nachteil von früheren Epochen."

Wie sich diese Richtung zuerst in rein künstlerischen Bestrebungen äusserte, werden wir im folgenden dartun. Der Beginn einer neuen Entwicklung kündigt sich auf jedem Gebiete des



Anton Seitz. Wirtshausszene

Geisteslebens durch eine Anzahl oft mit rücksichtsloser Energie auftretender Talente an. So auch die Stürmer- und Drängerperiode vor 1870. Die Schackgalerie in München enthält ein Bild des jungen Lenbach, das, um 1860 gemalt, eine völlige Kriegserklärung gegen den bisherigen Kultus der schönen Linie und die süsslich schale Farbgebung der Romantiker bedeutete. Die möglichst genaue Wiedergabe der farbigen Erscheinung, die unmittelbar im Spiel von Licht und Schatten in fast brutaler Modellierung vor die Augen gerückte Natur in einem römischen Hirtenjungen, der mit dem Rücken auf brauner Heide liegend in die blaue Luft eines heissen Sommertages schaut, das war das einfache, wenn nicht geradezu nüchterne Motiv, das Lenbach bearbeitete; allerdings mit einer bis dahin noch nie gesehenen Virtuosität in Zeichnung und Farbe. In

der Tat eine neue Richtung, die sozusagen völlig voraussetzungslos sich an die nächstbeste Wirklichkeit hielt und mit den ihr gegebenen Mitteln die grösste Treue in deren Wiedergabe anstrebte.

In vollen Zügen genoss das so lange von der Quelle zurückgehaltene Geschlecht das



Ludwig Vollmar. Krankenbesuch

köstliche Gut. Rückhaltlos gaben sich gerade die besten Talente der Wollust des Malens hin, nicht ohne sich ernstlich dabei zu gefährden. Nur einem Rubens war es gegeben, sich in heisser leidenschaftlicher Arbeit auszuleben, Makarts Talent verzehrte sich in diesem Feuer. Dem grossen Farbenrausche musste die Ernüchterung folgen, wenn nicht die Malerei gewissermassen auch methodisch festgelegt wurde. Das tat nun Leibl. Ihm gelang es, für die ursprünglichen malerischen Empfindungen eine sachliche Ausdrucksweise zu finden. Lenbach ging durch die Schule der alten Meister und bildete an ihnen sein Talent und seinen Geschmack zu vollkommener Reife.

Neben der Arbeit nach der Natur waren es in erster Linie die alten Meister in der Pinakothek, bei denen sich die Neueren Rats erholten. Sie gingen zu Rubens, zu den Nieder-

ländern, deren satte warme Farbgebung ihnen besonders gefiel. Gleich diesen strebten sie darnach, in der Erscheinung die Glut und Lebensfülle des Originals durchleuchten zu lassen. Bis zu welcher Vollendung man es brachte, den Anschein des farbigen Lebens festzuhalten, davon gaben besonders die in der Fleischmannschen Ausstellung vorhandenen Studien, meist Brustbilder und Köpfe, einen deutlichen Begriff. Gerade weil die Bestrebungen damals auf einen gewissen Realismus hinarbeiteten, musste sich der einzelne möglichst an das Objekt halten und in einem wenn auch beschränkten Kreise möglichste Vollkommenheit anstreben.



Josef Wopfner. Sturm am Chiemsee

In dem dunkeläugigen Buben von Defregger haben wir ohne Zweifel ein echtes Kind der Berge vor uns, ein prächtiges Stück ursprünglich empfundener Natur. Trefflich in Öl konserviert gibt uns die Studie auch einen guten Begriff von Defreggers Malweise. Selten wird man gegenwärtig einer so ausgereiften Arbeit begegnen, wie es die Studie eines alten Mannes mit der Pfeife von Wladislaw von Czachórski ist. Auch Gabriel Schachinger und Wilhelm Räuber sind mit Studien nach der Natur vertreten, die bis zu hoher Vollendung getrieben eine vollkommene Hingabe und einen ausdauernden Fleiss erfordern.

Durch solides Studium der Natur zeichnete sich die Pilotyschule besonders aus. Es gehörte zum eisernen Bestand eines Malers, dass er einen guten Kopf und Akt malen konnte. Dass sich zugleich mit einem an den alten Meistern geschulten Auge der Sinn für feine koloristische Wirkungen, wie z. B. für ein zauberisches Helldunkel, damit verband, war natürlich noch ein besonderer Vorzug.

Der Akt von Berger und Kotschenreiters breit und flott gemalte Studie nach einem Mädchen weisen solche Vorzüge auf. Eine ganze Reihe von Interieurs bezeugte, wo und wie sich der malerische Sinn entwickelt hatte. Das für die Reize und Effekte aller möglichen Farbstimmungen empfänglich gewordene Auge entdeckte bald in den Stuben und Wirtschaftsräumen, in alten Klöstern und Kirchen Motive von seltener Schönheit. Altes Gemäuer, Holzgetäfel, Stoffe, Metalle, alle möglichen Gegenstände wurden von strebsamen Malern in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen. Hermann Kaulbachs Kirchen-Interieur, Löfftz' Studie aus dem Dome zu Halberstadt, Harburgers Bauernstube wie auch die „Tischgesellschaft“ von Ernst Zimmermann vergegenwärtigen uns lebhaft diese Bestrebungen.

Leibl, Trübner, Alt, Schuch malten Stilleben mit so breitem Strich und von solcher Tiefe und Sattheit des Tones, wie sie später nicht mehr vorkommen.

Zu der Erweiterung des Stoffkreises kam eine gründliche technische Ausbildung, eine Richtung auf das rein Malerische, deren Anhänger schon Anfang der siebziger Jahre eine Sezession bildeten, wie man sie nicht besser wünschen konnte. Dass ihr Name und ihre Bestrebungen den Mitlebenden wenig bekannt und geläufig wurden, liegt nicht an ihnen.

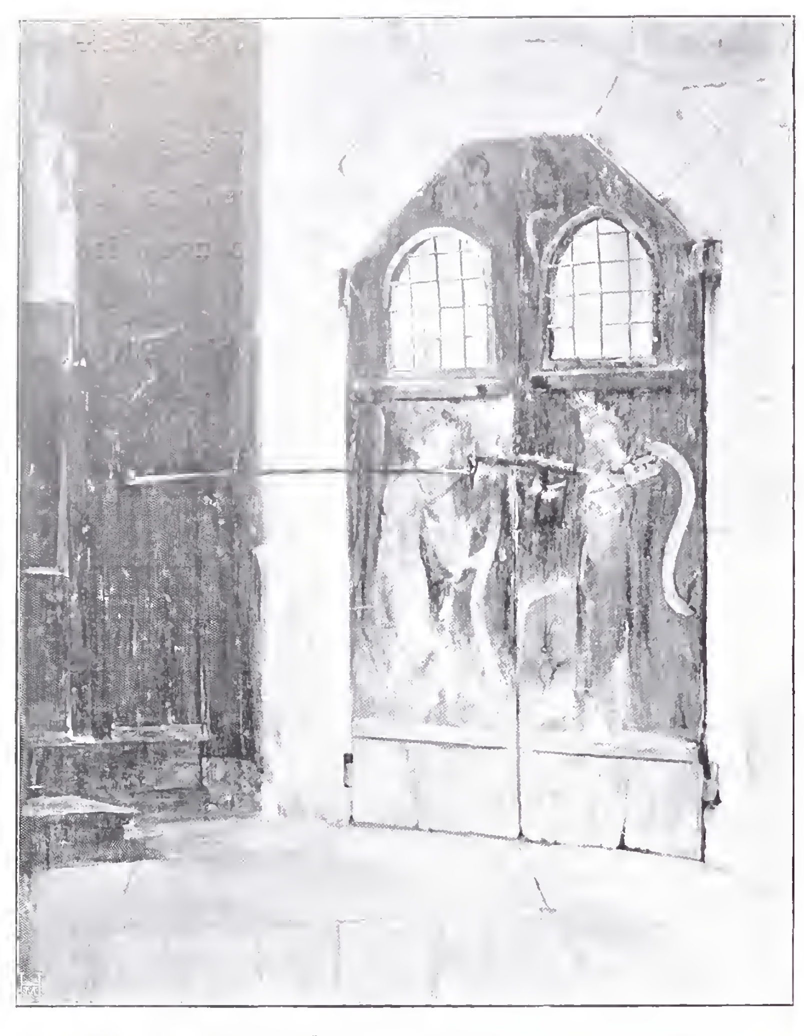
Was hat nicht nur allein die Diezschule in den siebziger Jahren und später hinsichtlich der rein malerischen und technischen Ausbildung gewirkt! Pecht weist in seiner Geschichte der Münchener Kunst ausdrücklich auf die Bedeutung dieser Schule hin, indem er sagt: „Nach 1870 gewann Diez grossen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Münchener Malerei. Nicht nur dadurch, dass er noch viel entschiedener als Lindenschmit oder Piloty auf die alte Kunst in seinen Werken zurückgriff, sondern dass er dies im Sinne der Alten tat. Hatte man bisher fast immer nur die italienischen Cinquecentisten oder die Franzosen studiert, so knüpfte er bei Dürer und Holbein, dann auch noch bei den späteren, so bei Rembrandt, Brouwer, Wouwerman und anderen Niederländern an. Er eignete sich aber nicht nur deren Stil, was andere ja auch vor ihm getan, sondern auch deren Methode an, was weit wichtiger war.“ Von wesentlichem Einfluss auf diese Malerei war auch die Kenntnis der französischen Kunst. Schon in den fünfziger und sechziger



Ernst Zimmermann. Tischgesellschaft (Studie)

Jahren zogen deutsche Maler, wie Theodor von Hagen, Viktor Müller, Schorn, Felix Schlesinger, nach Paris, bildeten sich dort zu Koloristen aus und brachten von dort neue malerische Anschauungen und Ausdrucksmittel mit nach Hause. In Frankreich und Belgien unter Gallait und Leys war die Parole, die unter Piloty in München Geltung hatte, schon etwa zwanzig Jahre früher ausgegeben worden. Die gleichen Anregungen empfingen die Landschafter durch den bei Dupré gebildeten Lier.

Einige Studien von Lier zeigen, zu welcher intimen Beobachtung der Natur dieser Künstler bereits durchgedrungen war. Wenglein, Baisch, Schönleber gingen in dieser Richtung weiter. Von Wopfner sieht man ein ganz kleines Bildchen, eine Studie vom Chiemsee, die in der Wiedergabe farbiger Luft und Lichtstimmungen im besten Sinne modern empfunden war.



Ludwig von Löfftz. Studie aus dem Dom zu Halberstadt

So trafen denn alle Bedingungen und günstige Einflüsse genug zusammen, einen Aufschwung des künstlerischen Lebens herbeizuführen. Auch die äusseren Verhältnisse begünstigten diese Entwicklung. Mit dem steigenden Luxus und dem Wohlleben der siebziger Jahre begann eine grosse Nachfrage nach Bildern zum Schmucke behaglich ausgestatteter Wohnräume. Die Ausstellung von 1876 mit ihrem Motto „Unserer Väter Werke" trug rasch dazu bei, das sogenannte „Altdeutsche", hauptsächlich die Formen der deutschen Renaissance, zum herrschenden Stil



Hermann Kaulbach. Klosterhof in Rom

in unseren Wohnräumen zu machen. Zu dem dunkelgebeizten Holzgetäfel altdeutscher Zimmer passten vortrefflich warmgetonte Bilder in glänzenden Goldrahmen. Das Publikum verlangte für solche Räume, den Schauplatz gemütlichen familiären Lebens oder geselligen Verkehrs, Bilder mit anheimelndem vertrautem Inhalt. Nachdem die Kunst im öffentlichen Leben als Schmuck von Tempeln und Palästen zu existieren aufgehört hatte, musste sie sich zunächst des Hauses bemächtigen. Stellte sie vordem in figurenreichen Tableaux auf grossen Wänden weltgeschicht-



Gabriel von Max. Kirchenmäuse

liche Begebenheiten dar, so spiegelten sich nun im beschränkten Rahmen des Staffeleibildes die Welt im Kleinen, die Vorkommnisse des Alltags, das Glück im Winkel.

Nicht umsonst hatten sich die Genremaler bei ihren Studien hauptsächlich an die alten holländischen Meister gehalten, auch hinsichtlich des Stoffkreises standen sie ihnen sehr nahe. Es war das gleiche Bestreben, die sie umgebende kleine Welt, das Leben der Menschen in ihren mannigfachsten Zuständen, Sitten und Bräuchen zu schildern, wie ein genauer Kenner sagt, das Charakteristische der Personen und Handlungen. „Die Maler fixierten darin einen wichtigen interessanten Ausdruck des Lebens: die Ruhe, Gemütlichkeit, Einfalt, Zufriedenheit, naive Beschränktheit, Wichtigtuerei, den Leichtsinn, die Dummheit, Derbheit, Roheit dieser und jener Klasse. Die Umgebung: Kleid, Möbel, Bierbank, Kessel und Besen und was es war, spielt dabei

eine stumme aber wichtige Rolle mit, ja man lernte durch sie allein agieren. Hieran knüpfte sich beim ersten Anblick das Interesse des Laien; in diesem Charakteristisch-Natürlichen wurzelte unversiegbar seine Freude. Wie wahr sitzt die alte Frau da, wie steht die Dame im weissen Atlaskleide natürlich da, wie ist die Köchin und der Wildbrethändler aus dem Leben gegriffen, wie sind die Bauern in ihrer Rüpelhaftigkeit so unwiderstehlich komisch!" So — ein Kenner der Alten. Was er von diesen aussagt, trifft auch auf deren Nachfolger zu. Das Interesse des Laien wendet sich vor allem dem Genre zu, weil ihm dieses die ihm vertraute Umgebung anschaulich schildert.



Hugo Kotschenreiter. Studie

Nun ist aber infolge einer bestimmten künstlerischen Entwicklung neuerdings das von so vielen geliebte und verehrte Genre arg in Misskredit gekommen. Einer neueren Beurteilung des künstlerischen Schaffens ist es daran gelegen, zu unterscheiden zwischen Künstlern, die in der Wiedergabe farbiger Erscheinungen nur einen Effekt dieser Erscheinungen im Auge haben und aus der Zusammenstellung von Farbflecken eine Kunst machen, hingegen andere auch das Leben der Gegenstände, ihre charakteristische Eigentümlichkeit und ihre vielfachen Beziehungen zu einander darstellen. Will man auf Kosten der letzteren Gattung der ersteren allein die Berechtigung dazusein zugestehen, so wird man nicht anders können, als das Genre ganz zu verwerfen. Unsere Überzeugung ist, dass man in diesen Fällen zu weit geht, man schüttet sozusagen das Kind mit dem Bade aus. Wer das moderne Genre ganz verdammt, kann auch das Alte nicht gelten lassen. Die holländische Malerei müsste aus der Kunstgeschichte verschwinden. Die Wahrheit ist, dass jedes Motiv gerade recht ist, wenn es nur gut gemalt ist. Nur wo der Gegenstand blosser Vorwand ist, den Mangel an malerischer Empfindung zu decken, wem der Stoff alles, die Darstellung nichts gilt, wenn nicht vielmehr jener durch diese erst Leben und Bedeutung erhält, dann mögen alle jene Einwände, wie sie jetzt so häufig gegen das Genre erhoben werden, dagegen auftreten mit dem Erfolge, dass sie durch eine wirklich künstlerische Schöpfung sofort widerlegt werden. Die deutsche Kunst wäre um mehr als eine glanzvolle Melodie ärmer, wenn sie das Genre nicht hätte, sie würde nie so unmittelbar zu allen sprechen als in den gemütvollen farbenreichen



Eduard Grützner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Falstaffs Rekrutierung





Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wohltätigkeit



Schilderungen aus dem Volksleben. Gerade in der Zeit, die wir behandeln, trieb das Genre seine üppigsten Blüten. Auch ausserhalb unserer Stadt kam es zu hohem Ansehen. In Berlin lebte und schaffte Knaus, in Düsseldorf Vautier. Das Münchener Genre zeigte gleich bei seinem ersten Auftreten ein gewisses Lokalkolorit. Besonders in den humoristischen Schilderungen



Wilhelm Marc. Tod und Leben

konnte man unschwer das heimische Gemüt erkennen; eine kräftige ursprüngliche Empfindung war diesen Schöpfungen seit Bürkel eigen.

Selbst die Schilderung früherer Zeiten, besonders des Mittelalters und des 17. und 18. Jahrhunderts, gerät hier anders als z. B. in Düsseldorf. Die Ritterfräulein erscheinen blutvoller, die Herren in Stahl und Eisen treten mutiger auf, die romantische Seite des Mittelalters zeigt hier frische lebensvolle, oft derbe kräftige Züge. Dafür sorgte schon die Diezschule, die, weit entfernt von einer farblosen idealen Auffassung, ihre Modelle für Ritter, Reisige und Landsknechte dem Volke entnahm.

Was für herrliche Feste feierte man in München! Einmal zog eine Schar zu Pferde und zu Wagen hinaus, eine Burg im Isartal einzunehmen, ein andermal schwamm ein Fähnlein

Landsknechte auf grossen Flössen die Isar hinab gegen die alte Herzogsstadt Landshut. Die Münchener Maler bekundeten eine wunderbare Detailkenntnis in alten Kostümen, Waffen und Hausrat aller Zeiten, kurz eine gewisse Vorliebe fürs Antiquarische. Es gibt mehr als ein Haus, ein Atelier in München, dessen Einrichtung mit den Schätzen mancher Museen wetteifern könnte.

Die Bekanntschaft mit dem Rokoko vermitteln die in nächster Umgebung gelegenen Schlösser Nymphenburg und Schleissheim. Sie liegen inmitten herrlicher Parkanlagen mit sorgfältig gepflegten Wegen, verschnittenen Taxushecken und wasserreichen Kanälen. Weisse Marmorbilder schimmern im Grünen und mitten in dieser Umgebung stehen Pavillons, wahre architektonische Prachtstücke. Auch die innere Ausstattung ist über alle Massen reizvoll. Einem phantasievollen Künstler wird es leicht, sich in diese Welt einzuleben und sie mit allerlei Gestalten zu bevölkern. Die Alleen mit den grossen alten Pappelbäumen, die in schnurgerader Linie vom Schlosse ausgehen, sahen öfter grosse Gesellschaften, Jäger mit Koppeln kläffender Hunde, Reiter mit grossen Jagdhörnern, Kuriere, die eilfertig vom Lustschlosse nach der Residenz ritten. Welch reiches Leben in diesen Schlössern, wo an galanten Herren, verliebten Damen und Zofen, hohen Würdenträgern, gewandten Abbés kein Mangel war! Ludwig von Hagn, Lossow vor allem, Schachinger, Schlesinger und viele andere haben den Charme, die Anmut und Grazie, den ganzen zauberhaften Reiz der Rokokostimmung in vielen Bildern verherrlicht.

Neben dem Rokoko wies die heimische alte Kunst auch manches Schöne aus der Zeit der Renaissance auf: hübsche Interieurs, schöne Brunnen, stille Höfe, Lauben, Erker, die leicht mit entsprechenden Figuren zu beleben waren. Italien, das Wunderland der Kunst, übte seine Anziehungskraft. In Verona, Venedig, Padua, Genua waren unsere Maler so gut wie zu Hause. Jene alten denkwürdigen Städte mit ihren Palästen und Gärten boten im Glanz und Schimmer ihrer Farben die dankbarsten malerischen Objekte. Man brauchte sich nur ihre Vergangenheit zu vergegenwärtigen, den Schauplatz eines reichen geschichtlichen Lebens, und Stoff in Hülle und Fülle war gegeben.

Hermann Schneider entnahm mit Vorliebe seine Motive dieser Stoffwelt und lebte mehr im prächtigen alten Venedig, in Rom zur Zeit Raffaels als in der farbloseren nüchternen Gegenwart.

Auch Hermann Kaulbachs Muse liebte malerische Ruinen, alte Klöster und Kreuzgänge, das Innere dämmeriger Kirchen und Kapellen und liess ihn da oft wundersame Mären und Geschichten erleben.

Doch die eigenartigsten Bilder von allen erträumte Gabriel Max in der Stille seiner Werkstätte. Dem Einsamen erschliessen sich Welten, die wir nur ahnen können. Was uns die Musik oft so nahe bringt, das bloss Gefühlte und doch Seiende, das Wirkliche und doch nicht Greifbare, das erfüllt auch Gabriel Max bei seinem Dichten und Denken. Seine Bilder, mögen sie der unmittelbaren Umgebung entnommen oder frei aus der Phantasie heraus geschaffen sein, immer ist darüber ein Hauch, ein Duft gebreitet — die vergeistigte Empfindung einer hochgestimmten poetischen Seele.

Gabriel Max, Defregger, Makart und Grützner waren Ateliernachbarn in der Pilotyschule — auf engem Raume eine Welt künstlerischer Gegensätze und Individualitäten. Aber wenn sie auch nach ihrer Herkunft, Veranlagung, ihrem Streben und Wollen ganz verschiedene Ziele verfolgten, so waren sie doch von gleicher Begeisterung für ihre Kunst erfüllt. In der Kunst des feinsinnigen



Franz von Defregger. Knabenkopf

Gabriel Max erlebte die Romantik eine ihrer zartesten Nachblüten, Defregger erschloss uns den Charakter eines biederen urwüchsigen Volkes, Grützner wurde in seinen Schilderungen der feine Humorist und Charakteristiker und Makart, frühe seinem ursprünglichen Wirkungskreise entzogen, übte doch Einfluss auf jeden, der seine wunderbare Farbenkunst kannte. Durch sein malerisches Empfinden inspirierte er vielfach die anderen, im einzelnen war aber doch jeder für sich in einem bestimmten Kreise eingeschlossen. Manche errangen eine vielseitige Bildung und bekundeten ein tiefes Verständnis für alle geistigen Bewegungen ihrer Zeit. Man kann sich überhaupt eine künstlerische Entwicklung aufsteigender Linie nicht gut ohne diese innere Anteilnahme denken. Es gibt einen Punkt in dem Werdegange jedes schöpferisch tätigen Menschen, wo sich ihm der Inhalt

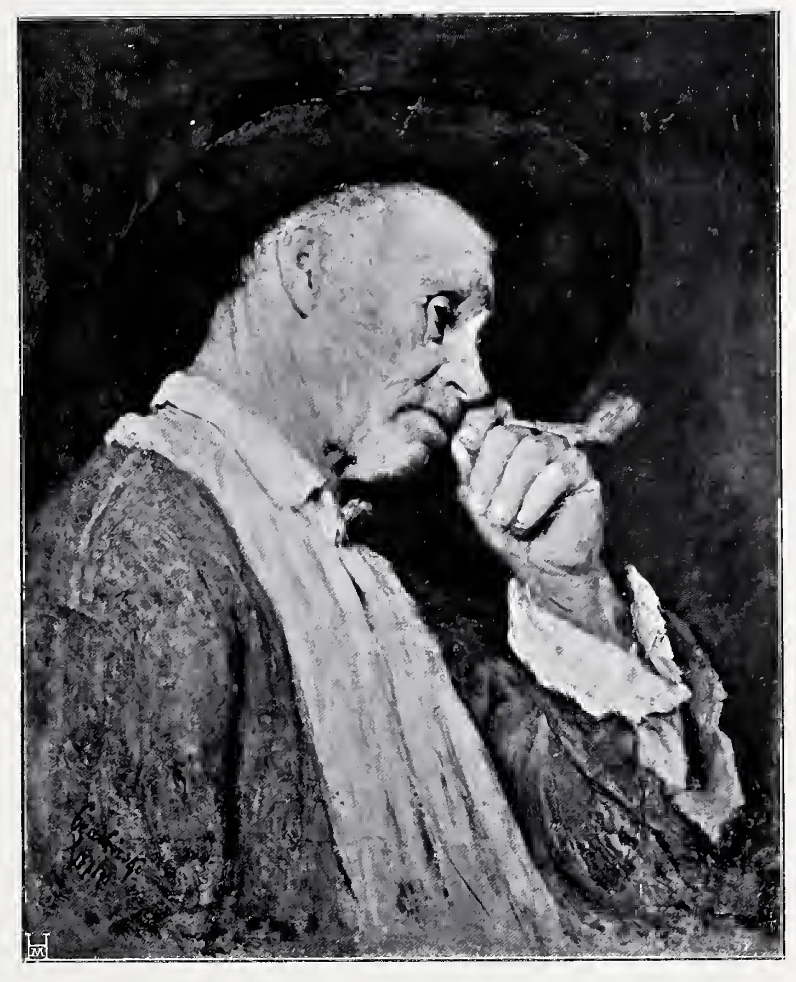
des gesamten geistigen Lebens allerdings nur intuitiv erschliesst. Die Grenzen seines Daseins, die innere Welt scheinen sich zu erweitern, weil ihm in diesem Zustande die Eindrücke rascher und vielseitiger zufliessen. Er glaubt die Welt von einer ganz anderen Seite zu sehen, was doch nur eine andere Ansicht desselben Geistes ist. Der Künstler entgeht manchmal der Gefahr nicht, welche die wachsende Erkenntnis, sobald sie sich auch der Schätze des Wissens bemächtigt, birgt. Leicht wird er sich da auf Gebiete versetzt fühlen, wo sich auch ein gewandter Geist verwirrt. Gewöhnt, sich an die Schranken der Sinnenwelt zu halten, verliert er sich in den uferlosen Weiten des spekulativen Geisteslebens leicht ins Unfassbare, Phantastische. Die gesunde Empfindung für das Schickliche ist nicht so häufig, als dass sie wie etwa die Magnetnadel bei einem Kompass immer gleich auf die alte Stelle zurückschnellte und die Richtung wiese. Daher hat es unter den literarisch fühlenden Künstlern nicht allzuviele gegeben, die unbeschadet der künstlerischen Wirkung zuweilen kühne Griffe in poetische Schatzkammern tun konnten. Gabriel Max und Grützner gehören zu diesen Ausnahmen. Ihnen gelangen öfter Darstellungen so gedankenreich und witzig, wie sie nur je eine Feder schildern konnte. So hat Grützner dem Dichter die humorvolle Szene von Falstaffs Rekrutenanwerbung in Shakespeares Heinrich IV. nachgefühlt. Nur ein Maler mit so ausgesprochenem Gefühl für das Humoristische konnte daran gehen, dieses Motiv zu verbildlichen. Grützner ist es gelungen, uns den Fettwanst und Witzbold Falstaff in der Rolle des Werbers, den Friedensrichter Schaal mit seinem Kollegen Herrn Stille und vor allem die grotesken Figuren der vier Rekruten, jeden in seiner Art, treffend zu kennzeichnen. Sein bestes Können liegt überhaupt auf diesem Gebiete. Er weiss mit scharfen Strichen das Eigentümliche einer Erscheinung darzustellen, sie in Verbindung mit einem entsprechenden Milieu zu charakterisieren. Grützner kommt nie in Versuchung, darin des Guten zuviel zu tun, er übertreibt nie, er bleibt bei der Auswahl seiner Stoffe stets innerhalb der Grenzen des Malerisch-Anschaulichen. Deshalb kann man viele Bilder von Grützner nebeneinander sehen, ohne zu ermüden, er bringt immer neue Situationen, er ist immer interessant.



Wilhelm Räuber. Bäuerin

In Gysis zeitigte der Kolorismus der siebziger Jahre eine seiner glänzendsten Erscheinungen. Ein Grieche von Geburt kam er nach München, vollendete hier

seine künstlerische Ausbildung und wurde ansässig. Es gelingt nicht immer, exotische Pflanzen unserem Boden und Klima anzupassen, wenn sie aber Wurzel schlagen, treiben sie oft die schönsten Schösslinge. Auch bei Gysis finden wir eine eigenartige Verbindung fremdländischer und heimischer Kultur, einen ausgesprochenen Schönheitssinn und frischen Blick für das unmittelbare Leben. Gerade im Anfange der siebziger Jahre entstanden in seinem Atelier kleinere Bilder genrehaften Charakters von einer oft entzückend prächtigen und glutvollen Farbgebung.



W. v. Czachórski. Der Raucher

Wie gerade damals die koloristische Seite auf einer Höhe stand, wurde einem erst recht bewusst vor einem Bilde von Szinyei-Merse in der Münchener Internationalen Kunstausstellung 1901. Man sah auf grünem Rasen behaglich hingestreckt eine Gesellschaft junger Herren und Damen und auf einem ausgebreiteten Tuche allerhand leckere Speisen und gute Getränke. Die Gesellschaft hielt offenbar ein Picknick an einem schönen Sommertage im kühlen Schatten eines Baumes auf einer der Höhen am Starnberger See. Der Vorwurf wäre nun weder etwas Neues noch besonders Anziehendes gewesen, wenn nicht ein malerisch feinfühliges Auge die überaus stimmungsvolle Wirkung des Ganzen mit den reizvollen Effekten des Lichtes und der Luft, mit dem ganzen Zauber der freien Natur umkleidet, erfasst hätte. Es war ein Stück Hellmalerei, die allen Duft und alle Weichheit einer echten Impression zeigte, ohne jede Übertreibung der Effekte, von der die Späteren nicht frei blieben. Das Bild datiert aus dem Jahre 1875, einer Zeit, in der man diesen Problemen noch ziemlich ferne stand, es beweist, wie aber doch schon das Empfinden dafür vorhanden war und in einzelnen seltenen Fällen zum Ausdruck kam.

Die breitesten Wirkungen, ja geradezu eine volkstümliche Beliebtheit erreichte die Malerei, als sie sich einem Stoffgebiete unserer unmittelbaren Umgebung zuwandte. Eingeleitet wurde diese Richtung zuerst durch Schilderungen aus dem Landleben, wie sie schon in Frankreich und Belgien in den dreissiger Jahren auftraten und wie sie bei uns Bürkel und später Enhuber pflegten. Bald erstanden andere, besonders auf dem Münchener Boden, der ja in der gemütlichen Vermischung aller Stände und deren Neigung zu gemütlichem Stilleben reichlich Vorwürfe aller Art darbot.

In München lebten aber neben den einheimischen Altbayern auch Schwaben, Franken, Pfälzer, Schlesier, Tiroler, Schweizer und dazu noch eine ansehnliche Kolonie fremdländischer Künstler, vor allem Polen, Ungarn, Russen, Italiener, Nordländer, Amerikaner, so dass bald neben der Darstellung des heimischen Milieus Schilderungen aller möglichen Völker und Örtlichkeiten aufkamen. Was nur irgendwie geographisches, ethnographisches, kulturhistorisches Interesse erregte, wurde gemalt und dem fleissigen Besucher des Kunstvereins wurden die entlegensten Gegenden und seltsamsten Gegenstände ferner Länder bald ebenso vertraut wie



Josef von Brandt. Tartarischer Markt

die seiner nächsten Umgebung. Man gewahrte neben Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten solche des modernen Lebens, der höheren Stände, des Militärs, der Bürger und Bauern. Das Wirtshaus, der Salon, die Gelehrtenstube, die Werkstätte, die Klosterzelle, die Kaserne, alles erscheint auf den Bildern und wird Gegenstand der Malerei. Auf den Wänden der Ausstellungen prangen neben venezianischen Schiffern holländische Fischer, Nordpolfahrer und Tropenreisende, deutsche Polizeibüttel und marokkanische Henker, eine fürstliche Tafelrunde und betrunkene Bauern, polnische Postboten und Schweinetreiber aus Bosnien, von Wölfen verfolgte russische Reisende und von den Dorfarmen angehaltene Städter in Oberbayern, kämpfende Tscherkessen und Russen, bayerische Infanterie und französische Chasseurs, Begräbnisse im Hochgebirge und Kindstaufen in den Marschen.

Was wurde nicht alles gemalt! Nachdem die Absatzquellen der Produktion einmal erschlossen waren, wuchs sie zu einem mächtigen Strome an, der alles überflutete. Es konnte



Eduard Kurzbauer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ländliches Fest in Schwaben





Heinrich Lossow pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Sphinx



nicht ausbleiben, dass die sich immer mehr in den Vordergrund drängende Gegenständlichkeit der Bilder als die Hauptsache und die malerische Konzeption als die Nebensache erschien, ein Fehler, in den natürlich schwache und wenig geschulte Talente umso leichter verfielen, als ja das Publikum dieses Streben begünstigte. Doch muss man zugestehen, dass gerade die Richtung, die sich auf die Darstellung des heimischen Volkslebens beschränkte, vor diesen Ausschreitungen bewahrt blieb. Vielleicht schon darum, weil sie stets mit der Natur Fühlung behielt.

Auch hiefür bot München viele Vorzüge. Infolge seiner eigentümlichen Lage auf der bayerischen



Edmund Harburger. Bauernstube

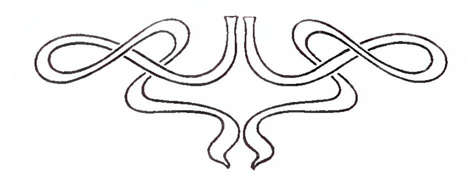
Hochebene in der Nähe des Gebirges und des herrlichen Alpenvorlandes mit seinen reizvollen Flusstälern und Seen musste vor allem die nächste Umgebung selbst grosse Anziehungskraft ausüben. Maler sind es gewesen, die nach und nach alle die herrlichen Punkte entdeckten, die seitdem zu Lieblingsplätzen von vielen Tausenden geworden sind. Auf ihren Wanderfahrten kamen sie zuerst in die stillen Dörfer an der Amper, an der Würm, an die einsamen Ufer der herrlichen Seen und mancher hat sich in Land und Leute so eingelebt, dass er, wie z. B. Leibl, unter ihnen arbeitete und lebte. Meist waren es die Maler, die uns für die landschaftliche Schönheit, die Eigenart der Bewohner, für ihre Trachten, Sitten und Gebräuche erst die Augen geöffnet haben. Raupp brachte uns den Chiemgau, Defregger und Mathias Schmid Tirol näher.

Es ist wiederum ganz natürlich, dass man die schönen Dinge, an denen man sich in der Natur draussen während eines angenehm verlebten Sommeraufenthaltes erfreut hatte, auch in seiner nächsten Umgebung, auf Leinwand gemalt und in Goldrahmen gefasst, als kostbares Zeichen der

Erinnerung besitzen wollte. Es ist dasselbe Bedürfnis, das seinerzeit die reichen holländischen Mynheers für die gemütlichen Schilderungen familiären Lebens, für die idyllische Wiedergabe holländischer Landschaft einnahm.

Die Zahl der Bilder, die uns das Leben der bäuerischen Bewohner des Gebirges, der Hirten, Sennen und Sennerinnen, Jäger und Wildschützen vorführen, ist Legion und alle sind sie mehr oder weniger mit dem Namen eines Künstlers verknüpft, der sich in seinen Werken über das gewöhnliche Niveau dieses Genres erhob. Der Name Defregger drückt den Begriff einer ganzen Gattung aus. Keiner brachte alle Arten des ländlichen Genres von der beschaulischen Idylle bis zum dramatisch belebten Vorgange zu einem künstlerisch so vollkommenen Ausdruck als Defregger.

Was in den einzelnen Talenten verteilt da und dort einmal hervortritt, die anschauliche Schilderungskunst in den Werken des liebenswürdigen Kurzbauer, das gemütvolle Eingehen in trauliche heimliche Zustände wie bei Vollmar, schalkhaft witzige Züge, wie sie oft in Bildern von Mathias Schmid belustigen, all diese Gaben vereint Defregger in reichstem Masse und dabei ist er, der spezifische Schilderer des Volkslebens, fast frei von jeder Tendenz geblieben. Das einfachste Defreggersche Genre entzückt durch die Unmittelbarkeit und Naivität, womit es einen lebhaft empfundenen Vorgang ohne jede Prätention ausspricht. Man denkt dabei nie daran, wie es gemacht ist, durch welche Mittel der Ausdruck erzielt wurde, sondern man freut sich einfach an der Darstellung, wie man sich ja auch an jedem hübschen Gesichte, an dem ursprünglichen drolligen Gebaren der Kinder, an jeder originalen und charakteristischen Erscheinung, an dem farbigen Abglanz alles Lebens erfreut. Und gerade das hat diese Kunst im hohen Masse gekonnt, neue Daseinsfreude in unsere Umgebung zu bringen, uns über viele Widerwärtigkeiten des täglichen Lebens hinwegzutäuschen, indem es auch dieses in einem verklärten, schöneren Lichte zeigt.



DIE
KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

Inhalts-Angabe

1905. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Franz von Defregger in seinem Atelier

Franz von Defregger

zu seinem 70. Geburtstage

30. April 1905

Wer mit einigermassen gutem Gedächtnis sich an unser Kunstleben in den siebziger und achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts erinnert, der wird sich vielleicht manchmal mit Staunen fragen, wo alle die vielen Genremaler geblieben sind, die damals, mittelbar oder unmittelbar aus der Pilotyschule hervorgegangen, die Welt in Entzücken versetzten. Es sind für das Publikum wie für den Kunstmarkt nur recht wenige in Geltung geblieben, eine grosse Zahl ist nahezu verschollen. Jene aber, die sich auch heute noch des alten Ruhmes erfreuen, sind just die,

*) Es sei das Defregger-Heft K. u. Zt. VI. Jahrgang Lfg. 7 in Erinnerung gebracht.

welche jene Blütezeit der deutschen und speziell der Münchener Genremalerei inauguriert haben. Von den Nachempfindern, die, vom Erfolge ihrer Vorbilder verlockt, den beliebt gewordenen Kunstzweig als Brotberuf ergriffen, sich nun die Köpfe zerbrachen nach anekdotischen Sujets und Bauernidyllen à la Defregger, feuchtfröhliche Mönche wie Grützner, Buschklepper und Landsknechte wie Wilhelm Diez ausklügelten — von ihnen ist wenig mehr übrig. Es waren recht geschickte Hände darunter — aber das macht's eben nicht aus! Wenn die Genremalerei nichts anderes wäre als ein Brotberuf, den man nach Absolvierung einiger Natur- und Malklassen mit dem entsprechenden Talentchen lernen könnte wie Jurisprudenz oder Philologie, dann stünde es freilich schlimm um sie, dann hätten die recht, welche heute über die Achsel auf sie herabsehen und sie neben der „rein künstlerischen“ Malerei geringschätzig als ein Handwerk anschauen. Sie haben aber nicht recht. Der echte Genremaler wird auch geboren, nicht erzogen, es gehören ganz bestimmte und durchaus nicht häufige Eigenschaften dazu, eine ganz besondere Begabung, zu beobachten, zu erfinden, zu charakterisieren und zu komponieren, lauter tiefer gehende menschliche Eigenschaften, die nicht beliebig erworben werden können. So haben sich nun auch hier die echten Talente bewährt und behauptet, die unechten, welche ausserdem auch noch den ganzen Zweig der Malerei nach Kräften diskreditiert und geschädigt haben, sind untergegangen. Nur einen kleinen Teil erhält noch das Interesse des Marktes und die Urteilslosigkeit einer gewissen Klasse von Käufern. Wie überall in dem heissen Existenzkampf der Künstler erweist sich auch da die Tatsache als fundamentales, ehernes Gesetz, dass der, der sich anders gibt, als er ist, selber sein höchstes Künstlerrecht preisgibt. Im künstlerischen Schaffen gibt es keinen beliebig spielenden freien Willen: der Echte muss! Seine Farben- und Formensprache, die Stoffwahl und die Technik — alles dies folgt zwingendem, innerem Drange oder es ist keinen Pfifferling wert. Man wählt nicht Landschaft, Genre oder Historie zum Beruf, wie der angehende Rechtsbeflissene sich je nach den Aussichten für Gericht, Verwaltung oder Anwaltstand entscheidet. Von den ehrlichen Künstlern wird der eine seine ausschliessliche Freude an den Wundern der Natur, der andere an der liebenswürdigen Schilderung von Menschlichkeiten haben, einen dritten reizen die Probleme des Lichts und der Farbe an sich, unabhängig vom Stoff. — Recht hat ein jeder von ihnen, wenn er etwas mit persönlichem Ausdruck zu gestalten weiss!

In der vordersten Reihe — nein, doch wohl an der Spitze jener Genremaler, die nun im dritten und vierten Jahrzehnt schon ihren Platz behaupten, steht Franz von Defregger, und viele der ungezählten Freunde seiner nie gealterten Kunst werden es nur mit Erstaunen gehört haben, dass dieser Mann schon siebzig Jahre alt werden soll. Er ist vielleicht der populärste deutsche Maler, ist es heute noch und war es vor dreissig Jahren. Er hat sich nicht mit der Zeit verändert und ist doch nicht hinter ihr zurückgeblieben. Er hat immer geschaffen, wie er gemusst hat, sich goldecht gegeben, wie er war, stark, schlicht, treu. Ganz gewiss gibt es keinen zweiten Maler, dessen Kunst so unmittelbar in gesundem Volkstum wurzelt — was Wunder dann, wenn er der volkstümlichste von allen blieb! Die gütevolle Liebenswürdigkeit seiner Natur, die ihm alle Menschen zu Freunden macht, verklärt natürlich auch seine Werke, die, frei von Süsslichkeit,

ebenfalls so herzgewinnend liebenswürdig sind. Wenn andere lächelnde rosige junge Mädchengesichter malen, wie leicht wird das Ganze so widerlich, dass ein Mensch von Geschmack verärgert dem Bilde seinen Rücken wendet! Vor Defreggers Tiroler Mädels hat noch keinen verwandte Empfindung angewandelt, auch wenn sie noch so lenzfrisch und lustig lachen! Denn diese Heiterkeit und Anmut sind der Abglanz einer sonnig klaren Künstlerseele und sind nie gemacht, sondern wahr. Die erste und höchste Signatur von Defreggers Kunst ist eben die Wahrheit! Nicht im Sinne des „konsequenten Naturalismus"! Defregger hat sich ebensowenig jemals verpflichtet gefühlt, jede Traurigkeit, Schmutzigkeit und Hässlichkeit des Alltags abzuschreiben, als er sein Bemühen darein setzte, jede feinste Abschattung des Lichtes, jedes zarteste Spiel der Farbe wiederzugeben. In seiner Malweise herrschen noch gerne die schweren braunen Schatten der Pilotyschule, herrscht noch ihre Abneigung gegen die höchste Helligkeit, fehlt, ihren Traditionen entsprechend, vielfach jenes feine, die Körper umspielende, Härten ausgleichende, Harmonie ermittelnde Medium der Luft, das sich die neuere Malerei gewonnen hat. Aber das ändert nichts an seiner künstlerischen Wahrhaftigkeit! Gerade weil er wahr ist, begnügt er sich mit den malerischen Mitteln, die ihm von Anfang an vertraut sind und dem Ausdruck seines Empfindens entsprechen, die, einfach, schlicht und herb, wie er selbst in seiner kernhaften Tiroler Bauernnatur, vorzüglich geeignet sind, sein Heimatvolk so zu kennzeichnen, wie er es liebt und sieht. Dabei fehlen ihm wahrhaftig auch die rein malerischen Qualitäten nicht und er hat Bilder, namentlich Charakterköpfe, genug gemalt, die neben dem Höchsten, was wir in Deutschland in dieser Richtung haben, neben Leibl, in Ehren bestehen können. Defreggers seltene Wahrhaftigkeit zeigt sich zunächst in der Abwesenheit jeder Pose und jeder Phrase auf seinen Bildern. Man muss sie neben die schlechte Nachempfindung setzen, um zu erkennen, wie rein und unverzerrt in ihnen das echte Leben sich spiegelt. Das Recht, sich aus diesem echten Leben das Freundliche und Sympathische als Stoff auszuwählen, muss man dem Künstler freilich lassen. Wer dies für sich in Anspruch nimmt, ist nicht mehr und nicht weniger wahr als der „Verist", der sein Werk zum Spiegel des menschlichen Elends macht und in Spitälern, an Totenbetten und in Bettlerhütten die Vorwürfe sucht, durch deren Behandlung er künstlerisch wirken will. Es kommt in beiden



Franz von Defregger. Die Haserln

Allen wieder nur darauf an, dass jeder wirklich dem Ausdruck leiht, was er sieht, er glaubt, er will!

Auf Defreggers Bildern aus dem Volksleben herrscht oft, ja fast immer, eine stille heitere Sonntagsstimmung — die Grundstimmung seiner Natur. Und das engere Gebiet seiner Stoffwelt entspricht dem. Tragisches hat ihn nur selten zum Werke begeistert, Peinliches nie. Sein Tiroler Volk ist reich an Typen, wie sie das verzweifelt harte Leben in einem Lande schafft, das sich den Ertrag des Bodens nur in mühseliger Arbeit entreissen lässt. Solcher Typen finden wir auch auf seinen Bildern die Menge. Aber meist in Ruhe und Fröhlichkeit, nicht in der mitleiderweckenden Not und Qual jener Arbeit. Jeder Kenner des Volkes weiss, dass ein so unverfälschter Sohn dieses Volkes auch so empfinden muss! In aller Volkskunst ist Feiertägliches, das Selbstverständliche seiner Wochentagsplagen schreit das Volk nicht gerne in die Welt hinaus; vielleicht hängt das mit einer Art verfeinerten Schamgefühls zusammen, das auch bei den Derbsten oft sehr empfindsam entwickelt ist. Und das Volk konzentriert auch alle seine Bedürfnisse nach Schönheit, all sein Streben nach ihr auf den Feierabend, den Feiertag. Keine Arbeit, die ihm am Werktag zu gering ist, kein Lumpen, der ihm als Werktagstracht zu schlicht scheint, wenn er seinen Zweck erfüllt! Aber an Feiertagen will es Schönheit und Freude in seiner Art — saure Wochen, frohe Feste! Da entwickelt es jene gediegene Pracht der Trachten, vor denen wir Kulturmenschen in unseren Schwalbenschwänzen und Seidenroben uns schämen müssen, da zieht es jene Gewänder an, die in so unglaublichem Grade Stil haben, Ausdruck seines Charakters sind! Die Tiroler Trachten, die uns Defregger malt, haben diese schöne Eigenart noch kräftiger als andere aufgeprägt. Man nehme nur die Etschtaler Tracht an, deren lachendes Rot-Grün-Weiss von der Heiterkeit südlichen Sonnenscheins redet, deren knapper kleidsamer Zuschnitt sich nur bei einem Volke ausbilden konnte, das gewohnt ist, steile Bergwege zu gehen! Oder die ernsteren Pustertaler und Oberinntaler Volkstrachten und wieder andere vom Brenner, deren uralter Zuschnitt verrät, wie wenig in diese Winkel das Treiben der modernen Welt noch Eingang gefunden, die lustigeren, man möchte sagen leichtherziger aussehenden Trachten vom Unterinntal und anderen Grenzgebieten nach Bayern zu! Auf Defreggers Bildern können wir alle diese charakter- und stilvollen Bauerngewänder sehen und immer stecken die Menschen darin, die dazu gehören und immer ist alles um diese herum wahr und wirklich, wie das, was sie treiben. Wie himmelweit verschieden sind diese Gestalten von der Modellmaskerade, die uns so viele andere Bauernmaler vorsetzen, und wie merkwürdig ist es im Grunde, dass es, so viele sich bemühen, so wenigen glückt, das zu erreichen, was einem Defregger immer mühelos gelingt! Auch andere studieren das Volk, leben die Sommer über in seiner Mitte und malen Dutzende von Studien dabei — aber das Volk studieren heisst eben noch nicht mit dem Volke empfinden! Was dem einen geschenkt ist, kann der andere nicht im Schweisse seines Angesichtes erwerben; vor allem nicht jene sonntäglich freundliche Weise, von der oben die Rede war. Gerade diejenigen, die am Bauern nur Derbheit und Rauheit, nur grobes Empfinden und grobe Linien sehen, schauen ihn so recht mit Städteraugen an, so viel sie sich auf ihren scharfen Blick zu gute tun mögen.



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das letzte Aufgebot

An der Hand einer Statistik über hübsch und hässlich gewissenhaft etwa sechs „schiache“ Dirndeln hinstelle, bis er sich den Luxus eines hübschen Mädels gestattet. So viel Weltverbesserer darf — oder soll! — der Künstler schon sein, dass er die beklagenswerten Unterlassungssünden der Schöpfung nach dieser Richtung so viel als möglich wieder gut macht! Echt — wir müssen dies eine Wort, wenn von einem Defregger die Rede ist, ziemlich oft wiederholen — echt sind die schönen Menschen, die er malt, wahrlich auch und ihr Typus wiederholt sich durchaus nicht in monotoner Weise. Im Gegenteil, es ist erstaunlich, wie viele Schattierungen der Rasse und des Temperaments wir unter seinen hübschen Mädeln und Frauen beobachten können. Noch mehr freilich unter seinen Männern: von den blonden, sehnigen Germanen bis zu den wildrassigen schwarzhaarigen Typen des mit so viel romanischem Blut durchsetzten Südens. Man wird freilich auch nicht leicht wo auf der Welt so mannigfach interessante Charakterköpfe sehen wie in Tirol, wo die Natur des Bodens und glückliche Rassenmischung zusammengearbeitet haben, um einen Menschenschlag von erfreulichem Stil hervorzubringen. Was die Männer angeht, so braucht beim Tiroler Bauernschilderer die Statistik jedenfalls kein Zugeständnis an die Schönheit zu machen, da ist auch in der Wirklichkeit ein Kopf lebendiger und ausdrucksvoller als der andere. Und der Maler liebt es, die kräftig geschwungenen Profile, die klugen scharfen Augen und vollen gesunden Lippen seiner Landsleute recht kennzeichnend zur Geltung zu bringen, und gelegentlich stellt er sie mit gutmütig-lokalpatriotischem Spott in bewussten, boshaften Gegensatz zum Städtervolk — Männer und Frauen! Da kommen die Stadtleute meist übel weg und nehmen sich wie eine weitaus inferiore Rasse aus neben den kernhaften Kindern der Berge. Freilich ist der Maler dann auch stark „Partei“ und die Exemplare von Kulturmenschen, die er zur Folie seiner Naturburschen und Mädels nimmt, sind nicht immer allererster Güte, wie der „Salontiroler“ oder der bebrillte Assessor auf dem humorvollen Wirtshausstück „Eingegangen“, oder gar die Jammergestalt des „Naturforschers“, der auf



Franz von Defregger. Die neue Armbrust



Franz von Defregger. Der Brief

dem bekannten Bilde der drallen Sennerin einen Trunk aus der Feldflasche kredenzt. Auch wenn er relativ hübsche städtische Weiblichkeit in den ländlichen Kreis bringt, wie auf dem Bilde „Gute Aussicht“ mit den eingeregneten Touristen, fällt der Vergleich immer noch mehr zu Gunsten der bäuerischen Schönen aus, deren Erscheinung die zweifellos aristokratischere bleibt. Übrigens sind die genannten Bilder Meisterstücke Defreggerscher Charakterisierungskunst, einer Kunst, die durchaus nicht mit groben Mitteln arbeitet und alles Karikaturistische sorgsam vermeidet. Der „Salontiroler“ mag in der Stadt ein ganz flotter Herr sein und manchem Putzmamsellchen, das mindestens so hübsch ist wie die zwei kichernden Dirndln auf dem Bilde, beträchtlich imponieren. Aber das Unechte an ihm, der Widerspruch zwischen Mann und Gewand, der Gegensatz zu der freien und unbefangenen Art der Burschen, die zu ihren Kleidern passen und in ihnen sich behaglich fühlen, macht ihn lächerlich in diesem feinpsychologischen Bilde. Ganz anders ist der Gegensatz wieder gewonnen in dem späteren Werk „Eingegangen“. Hier steht nicht der Grossstadtgeck der derben Urwüchsigkeit der Naturmenschen gegenüber, sondern der bleiche Stubenhocker muss sich’s gefallen lassen, von den Bauern, die ja bekanntlich ihre körperliche Überlegenheit sehr gerne auch für eine geistige nehmen, gehänselt und beim Kartenspielen hereingelegt zu werden. Der erwähnte „Naturforscher“ ist natürlich „schon gar keiner“ und die spöttischen Blicke, welche die Sennerin mit dem stämmigen Bergführer wechselt, sprechen diese Meinung genügend deutlich aus.

Wenn Defreggers Bauerndirndln auch oft „zum Anbeissen“ appetitlich und bildsauber sind, irgend etwas Maskiertes oder Geziertes ist nicht an ihnen, was wieder sehr stark absticht von der meisten sonstigen Bauernmalerei. Er steckt keine beliebigen Dämchen in Bauernröcke, sondern stämmige Töchter des Landes, deren Hände und kräftige Arme von flottem Zugreifen bei der Arbeit reden, deren Körper fest und schwer auf den derben Hüften ruht. Sie sind gerade darum schön, weil die ganze Erscheinung einheitlich ist, und würde man sich modische Toiletten um ihre drallen Figuren denken, sie würden in ihrer Art als „Dorfdamen“ ebenso grotesk erscheinen wie jener Berliner in Lederhosen als Salontiroler. Das beweist, wie menschlich und künstlerisch richtig sie gesehen sind! Die anmutigsten Mädchen, die der Meister je verewigt hat, sind wohl die beiden auf dem vielbewunderten Gemälde von 1880 „Sepps erster Brief“, fleischgewordener Frühling in ihrer heiteren Frische! Und wie überzeugend echt sind die beiden Bauernmädels doch in all dem Liebreiz, den ihnen der Maler gegeben, wie unbefangen und gesund! Wer denkt da noch an Modell und Kostüm, an ein Arrangement vor der Staffelei des Künstlers? In diesem Werke hat Defregger das Beste festgehalten, was er von den Frauen seiner Rasse zu sagen wusste und zugleich vielleicht auch das Beste, was er als Maler zu geben hatte. Wie gross die beiden Figuren in dem verhältnismässig knappen Raum stehen, wie in allem Einzelnen Naturtreue und Gefälligkeit verschwistert sind, z. B. in der Darstellung der vollen kraftstrotzenden Hände und Arme, der Gewänder usw.! Wir dürfen gewiss sagen, dass in diesem Bilde Defreggers ganzes Wesen seinen höchsten typischen Ausdruck gefunden, dass dies kein Anderer je gemacht hat und kein Anderer je machen wird! Man kennt das schöne Wort Lenbachs, der einmal erklärte, das Geheimnis des



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Andreas Hofers letzter Gang





Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Tischgebet





Franz von Defregger pinx.

Vor dem Tanz

künstlerischen Erfolges bestehe darin, dass jeder seine Kraft auf das konzentriere, was ihm allein vor allen Anderen gegeben sei. Über seine Türe sollte jeder in goldnen Lettern schreiben: „Was kannst Du, das kein Anderer kann?“ Defregger hat, gleich seinem Freunde Lenbach, den er so hoch verehrte, sein Leben lang diesem Grundsatze getreu gehandelt und nur aus derartiger freier Beschränkung heraus ist ein solch harmonisches Auswachsen einer Persönlichkeit, ist das Schaffen solcher Werke möglich, die rein konzentrierte Persönlichkeit sind! Ein fast gleichwertiges Seitenstück zu den obengenannten beiden Mädels ist ein anderes, 1885 gemaltes Bild „Zur Gesundheit“, eine Wirtshausszene. Aus dem Rahmen heraus blicken drei Burschen und zwei Dirndeln dem Beschauer ins Auge und einer von den Burschen bringt ihm sein Schöpplein Roten zu. Auch hier ist jener Zug ins Grosse zu bewundern, die fast monumentale Art, mit welcher glänzend gekennzeichnete Repräsentanten eines Volktums da für immer als Typen festgesetzt sind, wie etwa die Trinker des Velasquez und die Gestalten von Frans Hals. Unter den vielen, wohl in die Hunderte gehenden Einzelköpfen von Männern und Frauen aus Defreggers Hand, die in alle Erdteile verstreut sein mögen, sind nicht wenige, von denen Ähnliches gilt. Nur auf einen sei hingewiesen, auf den „Franzl“ von 1881. Ein blonder Bauernbursche, welcher, sein Tiroler Pfeifchen im Mundwinkel, so lustig und klug aus seinen lichten Augen guckt, dass man ihm auf den ersten Anblick gut sein muss! Aus diesem Gesicht lacht der unbesiegbare Übermut dessen, der weiss, dass ihm nichts geschehen kann und nichts fehlen. Karl Stieler, der zu vielen der älteren Bilder Defreggers so köstliche, innig mitempfindende Strophen gedichtet hat*) lässt den fidelen Gesellen im Schnaderhüpfelton singen:

Und gibt's harte Nussen:
So hart san's nit g'macht,
I beiss Dir die Nussen
Grad auf, dass all's kracht.

Ja's Leben is schön,
I hätt's selber nit denkt;
Mi hat's auf die lustige
Seiten hing'schlenkt!



Franz von Defregger. Die jungen Wilderer

*) „Aus der Hütten“ und „Von Dahoam“. In Bildern von F. Defregger, Dichtungen von Karl Stieler. München, Franz Hanfstaengls Kunstverlag.

So ein Kerl ist der Franzl — man glaubt's dem Dichter aufs Wort! Das ist nur einer von den Defreggerschen Charakterköpfen, deren Bedeutung weit über den Wert eines flotten Studienbildnisses hinausgeht. Er hat ihrer in der gleichen schlichten und festen Art noch gar viele auf die Leinwand gebracht, lachende und finstere, gesunde und kraftvolle, verschmitzte und traurige,



Franz von Defregger. Plänkeln

(Originalgemälde im Besitze der Hof-Kunsthandlung A. Riegner in München)

wie auch in seinen weiblichen Köpfen die ganze Stufenleiter menschlicher Charaktere ihre Vertreterinnen hat, von der herbtrutzigen Bauernwalküre bis zum durchtriebenen Schlankel oder der treuherzigen Schelmin, wie die „Marei“ eine sein mag in unserem Bilde. Vielleicht sind die Vorbilder dieser Charakterstudien gar nicht alle aus den Bergen und hin und wieder haben sicher die Züge eines Grossstadtmodells die Grundlage für solch ein Menschenbild abgegeben. Aber der Maler hat ihnen dann immer aus Eigenem die Merkmale jenes Menschenstammes aufgeprägt, den er, um ein volkstümliches Bild zu brauchen, kennt, wie seine Hosentasche! Seine Wahrheit heisst ja nicht Abschreiben, sondern wahr Gestalten, wie schon gesagt wurde!

So macht es Defregger auch als Erzähler und man glaubt ihm immer. Im Leben sind die Idyllen seltener als die stimmungslosen Momente, und im Bauernleben erst recht! Aber die

Idyllen, die er uns vorführt, wirken immer packend durch ihre innere Wahrheit, durch die ruhevolle Schlichtheit des grossen Wurfes, der keine Theatralik kennt, und durch die vielen kleinen unaufdringlichen und doch so beredten Züge echten Lebens, die aus allen Details von Typus, Kleidung und Haltung der Figuren, aus allen stummen Nebendingen zu uns reden. Auf die Haltung mag ganz besonders hingewiesen sein! Gerade das gehört zu dem Unerlernbaren, was Defregger als Schilderer des Volkes vor allen Anderen voraus, was er eben eingeboren im Blute hat. Die kraftvolle Gemessenheit und plastische Ruhe, die alle Bewegungen des straffen Naturmenschen auszeichnet, die so oft was von feierlicher Würde hat — wie kennt er die so gut! Wir Stadtleute hasten und zappeln im Grunde immer — der Bauer tritt sicher auf, steht fest, sitzt mit bewusstem Behagen, den selteneren Augenblick körperlicher Ruhe voll ausgeniessend. Alle Defreggerschen Figuren stehen auch so fest und solide auf ihren Füssen, wenn nicht gerade einer, wie der blonde Loder in der „Ankunft auf dem Tanzboden“ vor Vergnügen zu einem Luftsprung ansetzt. Wie vornehm und lässig zugleich treten die Paare „Vor dem Tanze“ an (siehe die Abbildung)! Der Bursche hat freilich die Linke höchst ungebildet in der Hosentasche — und doch würde, auch was Vornehmheit des Auftretens angeht, kein Vortänzer eines Hofballs neben ihm besonders gute Figur machen. Eine Reihe solcher Tanzbodenbilder ist von Defreggers Staffelei gekommen, das früheste und populärste vor mehr als dreissig Jahren: „Der Ball auf der Alm“. In allen Techniken der Welt ist dies Werk vervielfältigt, in Holzschnitzerei und Galvanoplastik umgesetzt kann man es sehen, im Süden und Norden schmückt es in allen Gestalten die Wände fröhlicher Menschenkinder als Andenken an Tirol. Die Figur des Alten, der mit seinen steif gewordenen Gliedern zum Gaudium der Versammlung einen Schuhplattler mit einer lebfrischen Dirne wagt, ist köstlichstes, unmittelbares Leben und die Gestalt seiner lustigen Partnerin ebenso. Einen weiteren Ball auf der Alm behandelt nicht minder urwüchsig „Der Winkeltanz“ von 1892. Auf die Alm



Franz von Defregger. Heimatlieder



Franz von Defregger. Anbetung der Hirten

führt uns der Maler überhaupt gern in seinen Bildern und viele von deren besten spielen da droben, wo es keine Sünde gibt und die Unbefangenheit und Freiheit eines schönen Ausnahmezustands, die innige Nachbarschaft mit der grossen Bergnatur die Menschen heiter und liebenswürdig macht. Da ist eins der frischesten und feinsten Stücke das Bild „Holzknechte in der Sennhütte“ von 1880, das eine stämmige lachende Dirne im Kreuzfeuer der Blicke und Galanterien von vier Holzknechten zeigt, da ist der „Abschied der Jäger von der Sennerin“, bei dem auch wieder ein weisshaariger Schwerenöter wie beim „Ball auf der Alm“ die gelungene Hauptfigur abgibt. Ein andermal kehren zwischen den Holzern und Jägern Malersleute bei der schmucken Sennerin ein und es lässt sich nicht leugnen, dass Meister Defregger hier wieder den „Parteimann“ hervorkehrt: die Maler machen dann nämlich neben den Autochthonen durchaus nicht so schlechte Figur, wie sonst die Stadtleute auf des Meisters Bildern, sondern sie sehen stattlich und sympathisch aus und werden von der Schönen auf der Alm mit freundlicher Zuvorkommenheit behandelt. Hier steckt das Mädel dem einen ein Sträusschen auf den Hut, dort tut sie dem andern „g’schamig“ aus der Feldflasche Bescheid und auch auf dem Bild „Die erste Studienreise“ scheinen die beiden blutjungen Akademiker, welche mit ein paar gleich jungen Mädeln halb keck, halb verlegen anbandeln, durchaus nicht mit Abneigung empfangen zu werden. Die Perle in dieser stattlichen Reihe Defreggerscher Almenidylle ist wohl das von 1875 mit dem Zither spielenden Jäger und den zwei zuhörenden Dirndeln, ein Bild, das in seiner einfach natürlichen Komposition die ganze Sennhüttenpoesie in nuce enthält, kräftig, gefällig und knapp, wie eins der Schnadahüpfeln des jungen Jägers! Es ist so recht bezeichnend für Defreggers ganze Art im erzählenden Bilde, für sein taktvolles Vermeiden jener Gesprächigkeit und Witzigkeit, welche uns so oft die Genremalerei unausstehlich macht und uns statt einer allgemein menschlich interessierenden Zustandsschilderung eine mit breitem Behagen erzählte Anekdote vorsetzt. Dieser Vorzug Defreggers hängt eben auch mit der schlichten Wahrhaftigkeit seiner Natur zusammen. Das Alltägliche macht ihn nicht klein, wenn er es schildert, sondern er gewinnt dem Alltäglichen seine bleibende Bedeutung ab. Gerade darum steht er als Genremaler so hoch. Auch wo er eine Erzählung mit vielen Details und mit Aufwand der psychologischen Beobachtung gibt, bleibt die Hauptsache in seinem Bilde das Kunstwerk und nicht die Erzählung, ist’s ihm nicht um den kleinen Moment, sondern um das Ganze zu tun, schildert er nicht eine beliebige Familienszene, sondern doch wieder ein Volk, wie das auch Vautier in seinen besten Werken getan hat. Eine ganze Menge von Bildern liefert hiefür die Belege. Zum Beispiel die klassische „Brautwerbung“ von 1877. Wie spürt man da den Sonntag im Bilde, die Atmosphäre bäuerlicher Vornehmheit in einem gutbegründeten Tiroler Haushalt! Die mit unbefangener Ruhe den Werber und dessen dämlichen Sohn musternde Hausmutter, hinter deren breiter Front sich kichernd die begehrte Jungfrau verbirgt, ist ein Muster matronenhafter Würde und der pfiffige alte Bauer, der sich bemüht, durch joviale Liebenswürdigkeit den bedenklichen Eindruck auszugleichen, den sein Tollpatsch von Sprössling macht, ist keine weniger echte Gestalt aus dem Volke. Bis ins Kleinste von Gerät und Kleidern ist diese meisterlich gemalte Arbeit auch ein bedeutsames Kulturbild. Mehr allgemein menschlich

genommen ist das Motiv in einem späteren Brautwerbungsbild, welches die Szene nach der erfolgten Ablehnung durch das trutzige Mädel darstellt. Hier sind's kleine Leute, welche ihrem Kinde zureden zu einer vorteilhaften Partie — sie aber mag halt nicht! Auf diesem Bilde ist ein Kopf — die Mutter des abgewiesenen Freiers — der als besonders schlagende Probe von Defreggers seltener Kunst gelten darf, ein Menschengesicht ohne jede Grimasse und doch so verblüffend wahr als Spiegel einer bestimmten Empfindung darzustellen. Wie hart und böse der Ausdruck, wie stechend der Blick der entrüsteten Mutter, die nicht begreifen kann, dass eine das Glück ausschlagen konnte, ihre Schwiegertochter zu werden! Diese Fähigkeit zu charakterisieren, geht, nebenbei gesagt, gegenwärtig in betrüblichem Grade verloren und die Schule, die sich als die ausschliesslich moderne erklärt, tut unrecht daran, solche Kunst gering zu schätzen. Auf ihr ruht zum guten Teile die innere Berechtigung des Genrebildes, und da, wo sie fehlt, nicht da, wo sie mit Können und Geschmack geübt wird, verlässt die Genremalerei nur zu leicht das Gebiet des Künstlerischen. Die tolle Meinung, dass der Maler kein Recht habe, seine Gestalten etwas sagen zu lassen und selbst durch sie etwas zu sagen, wird bald abgehaust haben und man wird vielleicht eines schönen Tages bei einem Allerneuesten eine Fähigkeit mit lautem Geschrei wieder „entdecken", die man bei unseren trefflichen Alten „vornehm ignoriert" hat. Zu Defreggers bestcharakterisierten Menschengesichtern gehört der bleiche, schwarzbärtige Wilderer, der vor ein paar Jahren auch durch sein ungewohntes Format und das Fehlen alles erzählenden Beiwerks Aufsehen erregte, gehören die Köpfe des streitenden Liebespaares im Dorfwirtshaus (1899). Kann man die Mischung von Trotz und Schuldbewusstsein, wie sie aus dem einen, von flammender Wut und Liebe, wie sie aus dem anderen der beiden Gesichter spricht, treffender zeichnen? In der Gestalt dieses breitschulterigen Burschen, dem der kampfbereite Zorn jede Sehne seines Leibes spannt, lebt was von elementarer Naturkraft.

Die Mehrzahl der Defreggerschen Lebensschilderungen ist, wie gesagt, freundlicher Art, und mit unendlicher Liebe verherrlicht er besonders das friedliche Leben der Familie, das Glück von Eltern und Kindern. Eins seiner frühen Bilder (von 1875) heisst „Der Besuch". Bei der jungen Bäuerin, die ihren Erstgeborenen auf dem Arm trägt, sind ein paar Bäschen oder Schwestern eingekehrt, welche das Wunderkind bestaunen. Der glückliche Vater steht stolz und strahlend daneben. Ein andermal kommt der Vater von der Jagd nach Hause und die Mutter trägt ihm das Kleinste mit seligem Lachen entgegen. Dann sitzt wieder die junge Mutter mit dem Liebling scherzend neben der Wiege, es werden Geschichten erzählt im Familienkreise, die Zither wird hervorgesucht, Spielzeug wird geschnitzt oder ausgebessert, die Suppe wird ausgeteilt, das Tischgebet gesprochen, harmloses Kartenspiel und andere Kurzweil mit den Kleinen getrieben. Man weiss, wie das Volk seine Kinder liebt, wie es oft in dieser Liebe alles Weiche und Gute, was in ihm lebt, erschöpft, wie den Geplagtesten doch für die Kinder keine Plage zu gross und zu opfervoll ist. Und das kommt in vielen Werken Defreggers gar liebenswürdig zum Ausdruck. Ein Lieblingsmotiv ist ihm auch die Heimkehr des grossen Sohnes, der beim Militär — als Tiroler bei den Kaiserjägern! — dient, im Urlaub, die Einkehr lustiger Basen und Freundinnen am Feiertag.

Wo die Menschen gut sind und sich gern haben, beobachtet er sie am liebsten. Auch aus seinem eigenen Heim hat der Künstler eine ganze Serie von Kinderbildnissen gemalt, die man zu dem Liebenswürdigsten, was er geschaffen hat, zählen darf und welche diese Eigenschaft doppelt haben wegen der rührenden Anspruchslosigkeit, mit der sie gegeben sind. So malte er 1879



Franz von Defregger. Die Geschichte vom heil. Nikolaus

seinen Sohn als etwa sechsjährigen Jungen, wie er in ganz echter Tiroler Tracht, die Linke in die Tasche des Lederhöschens gesteckt, vor der Türe einer Almhütte steht. Im Hintergrunde sieht ein bausbäckiges Kleineres aus dem Hüttendunkel heraus. Dann reitet wieder einer der Jungen auf einem rohgezimmerten Holzpferdchen, oder er ist in seiner Münchener Kinderstube dargestellt mit Peitsche und Wagen oder im Schlafe belauscht. Einmal hat Defregger in einem lebensgrossen Kinderköpfchen auch eines seiner Meisterwerke geliefert, das in einer Münchener Ausstellung mitten unter den interessantesten Werken von Künstlern aller Länder allgemeine Bewunderung hervorrief wegen malerischer Feinheiten, wie sie auch Defregger noch selten gab. Nicht wenige Bilder zeigen Kinder unter sich. Voll reizender Drôlerie ist „Das Spielzeug“ (1881): drei Kinder, die es mit einem

Franz von Defregger pinx.

Die Grünoberspieler

Originalgemälde aus der Hof-Kunsthandlung A. Riegner in München





Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Marei



primitiv geschnitzten hölzernen Storch zu tun haben, und „Der junge Hund“, der einen armen kleinen Buben in elender Hütte stillvergnügt mit einem undefinierbaren Köterchen spielend zeigt, oder „Der kranke Dackel“: vier Geschwister fahren den offenbar schwer erkrankten vierbeinigen Freund in ihrem kleinen Spielwagen zum Viehdoktor. Unter den Bildern dieses Heftes gehören „Die Haserln“, „Die neue Armbrust“ und „Die Geschichte vom heiligen Nikolaus“ in diese anziehende Kategorie und Proben solcher Art durften hier nicht fehlen. Wie einer zu den Kindern steht, das ist unendlich belangreich für die Frage, wie er als Mensch empfindet, und die Antwort lautet bei Franz Defregger sympathisch genug! Er sieht an den Menschen in jeder Form und Entwicklungsstufe das Gute, wie es freilich bei einem Mann, dessen kindliche Freundlichkeit und Herzenswärme so allgemein bekannt, nicht anders zu erwarten ist. Neben der Wahrheit ist Güte die markanteste Eigenschaft dieses Mannes, dessen Kunst so ausschliesslich da ist zu erfreuen und zu erheben. Übrigens ist der tiefe Einblick in die Kinderseele seitens eines Malers, der das Volk in seinen innersten Regungen genau und scharf beobachtet hat, fast selbstverständlich. Volk und Kind — das deckt sich in seinem Wesen ja merkwürdig! Ganz besonders, wo es sich um freundliche Veranlassungen, um Spiel und Fröhlichsein handelt! Die Kleinen machen die Grossen nach und die Grossen werden in Spieleifer und Lustbarkeit, in ihrer Feierabendstimmung wie die Kleinen. Dieses harmlose Fröhlichsein des Volkes unter sich hat Defregger den Anlass zu ungezählten Bildern gegeben, die teils am Sonntag in der Stube oder im Wirtshaus, teils am Abend auf der Bank vor der Haustüre spielen, oder sonstwo, wo man zusammenkommt zum Plaudern, Necken und wohl auch zum Liebeln. Von den Tanzbodenbildern war schon die Rede. Im Jahre 1888 brachte der Maler solch ein besonders ansprechendes Feierabendstück heraus, das er später noch einmal variiert hat; es heisst auch „Feierabend“: vor und in einer primitiven, halboffenen Hütte, wie sie hier und dort für Almarbeiter als Küche und Schutzdach aufgeschlagen wird, sitzen, liegen und stehen Burschen und Mädel und hören, während eine Alte den Sterz fertig kocht, den Schnurren eines alten Jägers zu. Man sieht es ihnen an, wie wohl einem jeden nach der Arbeit die Rast tut, in jedem Körper ist Ruhe und das Behagen der Ermüdung ausgedrückt! In der zweiten Variante des Bildes lauschen die ausruhenden Arbeiter mit den Mienen aufmerksamen Staunens einem Vortrag des „Dorfgenies“, eines halbwüchsigen Buben, der die Harmonika spielt. Zwei prachtvolle ältere Bilder, in welchen der Meister das Volk bei solchen Äusserungen überschüssiger Kraft beobachtet, die der Kulturmensch Sport nennt, sind „Ringkampf in Tirol“ und „Die Faustschieber“. Das erstere, mit vielen Figuren, ist in seinem Halbdunkel überraschend malerisch behandelt und die zwei sehnigen Gestalten der Burschen, welche eben daran sind, sich zum Ringkampf zu packen, sind voll lodernden inneren Lebens. Aber auch unter den dritthalb Dutzend Zuschauern, welche voll Interesse dem aufregenden Kampfe folgen, Alten und Jungen, ist nicht eine Figur, die nichts sagte, und das Ganze wurde so zu einem wertvollen Kulturbild, einem menschlichen Dokument, das seine Ehrfurcht verlangt, wie jede Äusserung gesunder Volkskraft. Geschlossener komponiert, weniger figurenreich sind die 1878 gemalten „Faustschieber“. Ein Bauer und ein ländlicher Handwerksmann, wohl der Schmied

des Dorfes, wetteifern im Wirtshaus, wer mit seiner Faust die Faust des Gegners von der Tischplatte herunterschieben könne. Eine kleine Korona von Zuschauern und Zuschauerinnen sieht zu, scheint hier aber, dem friedlicheren Wesen dieses Wettstreites entsprechend, weniger erregt, als dort die Zuschauer des Ringkampfes sind. In seiner Raumökonomie ist das Bild ebenso bewundernswert wie in seinen Typen. Vor wenigen Jahren (1898) war „Die Kraftprobe“ im Münchener Glaspalast ausgestellt, eine Gruppe wetteifernder Dorfathleten, die ihre Muskelstärke im Heben eines schweren Steines messen. Prachtvolle Kerle alle miteinander, von dem herkulischen Burschen an, der eben den Stein lupft, bis zu den mehr und minder interessierten Zuschauern. Auch hier, wie in allen Defreggerschen Massenszenen, keine Figur, die ganz gleichgültig wäre. Der Maler hat so viele und mannigfaltige Exemplare vom Ebenbild Gottes und dessen spezieller Tiroler Spielart in seinen Mappen wie im Gemerk, dass es ihm nicht schwer wird, auch im grössten Menschengewimmel jedem sein Stück persönlicher Charakteristik mitzugeben. Das zeigte er schon in seinen früheren Bildern, wie in der lebenswahren Dorfszene „Das Preispferd“ von 1873, und man beobachtet es noch an späten Werken, wie der figurenreichen, 1901 gemalten „Wallfahrt.“ Die grösste Kunst aber, Massen aufzubieten und dabei die Einzelnen meisterhaft zu kennzeichnen, bewies der Meister in der berühmten Reihe hervorragender Bilder, deren Motive dem Tiroler Aufstand von 1809 entnommen sind.

Die Geschichtsmalerei Defreggers steht in starkem Gegensatze zu der meisten sonst üblichen „Historie“. Wie seine ganze übrige Darstellung ist sie aus echtem Volkstum herausgewachsen, leidenschaftliches Lieben und Hassen glüht in ihr, jede Gestalt ist ein lebendiger Mensch und irgend ein lebendiger Mensch hat auch für sie zum Vorbild gedient. Die Erinnerung an die Kämpfe um die Freiheit Tirols ist noch heute mit dem ganzen Denken und Trachten des Volkes verwoben, noch wandeln die Enkel jener Helden unter den Lebendigen. So ist es unmittelbare Wirklichkeit, was uns Defregger zu geben hat, während der Historiker sonst mit kühlster Objektivität seinem Stoffe gegenübersteht, seine Gestalten auf Grund von Urkunden konstruieren, seine Requisiten aus Rumpelkammern zusammensuchen und seine Empfindungen nach dem Wunsche des Auftraggebers modeln muss. Gerade die stärksten Temperamentsäusserungen Defreggers haben wir in etlichen seiner Historienbilder vor uns, während sonst die Werke der grossen Historie meistens im Banne des Zwanges oder doch einer bestimmten, oft ausserhalb der Kunst liegenden Absicht entstehen. Und diese besten Historienbilder Defreggers liegen in derselben Linie wie seine übrigen Werke, sind eigentlich nur der gesteigerte Ausdruck der Vorzüge und Eigentümlichkeiten, welche diese auszeichnen. Alles Offizielle und Akademische fehlt ihnen. Unter den Werken unserer allergrössten Meister, einen Menzel vielleicht ausgenommen, lassen die eigentlichen Historienbilder unser Herz am kältesten, ein fremdes Element ist dazwischen. Defreggers „Letztes Aufgebot“ und „Heimkehr der Sieger“ packen uns noch mehr als alles andere, was er gemalt. Als er sie schuf, ist er womöglich mit noch heisserem Herzen bei der Sache gewesen. Was steckt da alles drinnen an Erlebnis und an Gedanken! Man möchte sie analysieren, wie Lichtenberg seinen Hogarth analysiert hat, und würde ein Epos aus jedem Bilde machen. Von jener heimkehrenden



Franz von Defregger. Waldlergeschichten

Sieger Gesichtern erzählt jedes wieder von anderen Taten und Gefühlen. Dem jauchzenden und tanzenden Fahnenträger war die ganze Geschichte ein Spass; er liess seine Büchse auf die Franzosen und Bayern knallen, wie vordem auf Hirsche und Gamseln, und bringt seine Siegesfreude nach Hause, wie sonst wohl einen Becher vom Schützenfest. Des prächtigen Gesellen Gesicht, der die Schar als Hauptmann führt, ist finster und hart. Ahnt er, wie kurz der Jubel dauern wird, oder ist ihm die Freude am Sieg in Blut und Grausen erstickt worden? Starr und stumpf und müde stapft der Trommler nebenher. — Jeder ein anderer! Und jeder fesselt uns irgendwie! Ebenso im „Letzen Aufgebot". Der Anblick dieser Schar ausziehender Greise ergreift viel tiefer als alle gemalten, blutigen Schlachtengreuel. Das sind die letzten, die das Volk herzugeben hat fürs Vaterland . . . .

„Sie san wie'r a Wald
Voll verwetterte Baam,
So ziahg'ns dahin — —
Da kimmt Koaner mehr hoam!"

So singt Karl Stieler zu des Freundes Bild. — Ein prächtiges Stück Leben, auch ohne die historische Beziehung, ist das schon 1869 gemalte allererste der Defreggerschen Geschichtsbilder

Speckbacher und sein Sohn Anderl" mit der besonders anziehenden lebenswahren Gruppe des schmunzelnden alten Gebirgsschützen, welcher den zwölfjährigen Heldenjungen zu dessen Vater bringt. In allen diesen Bildern brauchte der Maler seine Leute in kein fremdes Gewand zu kleiden, in keine feierliche Pose zu bringen — er schilderte einfach Menschen von gleichem Fleisch und Blut, wie es die Gestalten seiner Tanzboden- und Almbilder haben. So blieben sie ihm vertraut und den anderen lebendig. Bei der Schöpfung seiner Andreas Hofer-Bilder „Hofer in der Hofburg zu Innsbruck" und „Andreas Hofers letzter Gang" musste er schon mehr zu den Mitteln der Geschichtsmalerei greifen, unmittelbar aus dem Leben schöpfen liessen sich diese Stoffe nicht mehr. So kam in das letztere Bild doch etwas von Pathos und schöner Gebärde hinein, wenn auch in der Ausführung jede Linie von der markigen Kraft und dem reinen Willen des Meisters zeugt. Der „Hofer in Innsbruck" ist schon wieder viel frischer, natürlicher und farbiger; wenn auch nicht die Situation — die Menschen dieses Bildes sind eben gesehen! So ist es auch mit „Speckbachers Aufruf", dem „Kriegsrat 1809" und jener kraftvoll konzipierten Szene in der Bergschmiede „Vor dem Aufstande 1809". Das waren durchweg Aufgaben, die Defreggers redlichem Wirklichkeitssinn entsprachen, einem Gefühl, das er betätigen können muss, wenn er frei und aus dem Vollen schaffen soll. Es war sicher ein Unrecht gegen seinen Genius, als ihm der Auftrag wurde, die Tat eines unwirklichen, phantasiegeborenen oder jedenfalls doch mit nebelhaftem Mythus umkleideten Helden wie des Schmiedes von Kochel für die Münchener Neue Pinakothek zu verherrlichen. Den Hofer kannte der Tiroler Meister, als hätte er ihn von Angesicht geschaut, und auf seinen Bildern ist jener eine lebenswarme Gestalt. Der sagenhafte Hüne, Schmied Balthes, hat auch auf Defreggers Bild etwas Abstraktes, etwas Gewaltsames. Das ist wohl kein Tadel, vielmehr dient es wieder dazu, die lautere Ganzheit und Wahrhaftigkeit dieser Künstlernatur zu beleuchten. Es ist fürwahr genug, wenn einer auf seinem eigenen Gebiete dass Grosse vermag, wenn einer in dem vollendet ist, „was kein anderer kann!"

So es sich hier um eine erschöpfende Würdigung Franz von Defreggers handelte, es wäre noch gar manches zu sagen über die anspruchslose kindliche Innigkeit seiner wenigen religiösen Bilder, die eben auch so recht aus der gläubigen Andacht des Volkes entstanden und für das Volk gemacht sind, über die kernig schlichte Art seiner Bildnisse, welche ganz frei sind von jeder verstimmenden Absichtlichkeit und darum oft so packend lebenstreu, wie z. B. ein paar Selbstporträts und das Bildnis Lenbachs. Aber es hat sich hier nur um einen kurzen Rückblick auf das Schaffen und die Eigenart des Meisters gehandelt, dessen siebzigstes Wiegenfest ein Volksstamm und zwei Nationen, Deutschland und Österreich, mit liebevoller Freude feiern. Es sollte nur wieder einmal auf die Mannes- und Malertugend eines starken, reinen und warmherzigen Künstlers hingewiesen werden, dessen ganzes Wesen Wahrheit und Harmonie ist und den wir darum nicht nur um sein Werk, sondern auch als erhebendes und erzieherisches Vorbild lieben und feiern dürfen. Ist dies gelungen, so ist auch der Zweck dieser Zeilen erreicht! F. O.



Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzregent Luitpold von Bayern

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. München.





Villa Lenbach in München

Franz von Lenbach

von

A. Spier

Er lebt! Seine Zeugen sind da, die diese Wahrheit beweisen!

An einem Maientage trugen sie ihn zu Grabe, die Künstler, denen er ein Einziger war und ein Einziger bleiben wird. Mit königlicher Pracht verhüllten sie die Grausamkeit des Todes. Unter Rosen und Lorbeer, unter Fackelglanz und Trauerklängen bestatteten sie den Grossen, Königlichen, der die Erde so schön fand und so innig liebte. Die Menge, die ihn auf dem letzten Erdenwege nach dem einsamen Moosacher Friedhof begleitete, sie wurde von dem starken Ahnungsvermögen berührt, das ihre Seele zu sein scheint, sie fühlte, da wird die Trauerfeier der Klage um ein allgemeines edles Gut gerecht, um das Gut einer Persönlichkeit, die der Menschheit angehört, wie ein kostbares Fideikommiss, das jedem das Erträgnis gibt, das er zu erkennen, zu nehmen im stande ist.

Stolz und Dankbarkeit mischten sich in die Trauer um Franz von Lenbach, der kindliche Stolz, dass er in der grossen Familie der Heimat geworden war, — Dankbarkeit, dass er ihr anhing mit der echten Familienliebe, die nicht viel schöne Worte macht, aber keine Kraftanstrengung scheut, wenn ihr Wohl in Frage kommt. Wie Eugen von Stieler an seinem Grabe sagte: „Wo immer in Stadt und Land es galt, ein künstlerisches Interesse zu wahren, da stand er in der ersten Reihe der Kämpfenden, ein getreuer Eckart der Münchener Kunst." So empfand ihn die Menge, das Volk als verwandt und zugehörig, als ihren Mittler zwischen ihr und den Grossen, als den, der emporgestiegen war, aus eigener Kraft, auf der unsichtbaren Freitreppe, die das Genie sich spielend baut, das Genie, das immer wieder alle Rangbarrikaden überfliegt, alle Äusserlichkeiten in ihrer Nichtigkeit zeigt, immer wieder die grosse Bergpredigt, den Preis der Innenwerte verstärkt, erneut, — das Genie, das einfach ist und gut, alles Menschliche frei empfindet

und frei übt, alles Menschliche beschützen möchte, weil es klar erkennt, dass auch seine Macht eine Gnadengabe der Natur ist, weil es eine Dankesschuld empfindet, die es den Machtlosen abträgt.

Unter den mächtigen Klängen, die Siegfrieds Tod begleiten, betteten sie ihn in die schöne Erde, die er so innig liebte, deren möglichen Untergang er sich mit Grausen ausdachte, deren unerbittliche Vergänglichkeitsgesetze er furchtbar fand. Und so weit menschliche Erkenntnis Zukunftsrechnungen wagen darf, er zählt zu den Auserwählten, die die Vergänglichkeitsgesetze überwinden, er wird nicht in die Gesamtheit aufgelöst, er bleibt als Einziger bestehen, er lebt!

Alle, zu denen seine Kunst spricht, wissen es! Alle, die seine Kunst lieben, beschwören es: er lebt! Es sind die, die das Flammende, das Urlebendige, das Wahre in der Kunst sehen, das, was als geheimste und köstlichste Macht die schöpferische Persönlichkeit der geschickten Hand mitteilt, das, was den Farben, der Technik, dem greifbar Irdischen das ewige Leben gibt. Dieses ewige Leben, das der kühle Verstand leugnet, weil er es nicht sehen kann, das sich nur dem Gefühl offenbart, es leuchtet in der Kunst Franz von Lenbachs, es leuchtet aus Hunderten von Augen, aus den lachenden Augen seines jungen Kindes, das nur die Sonne dieser Welt sieht, aus den forschenden Augen des alten Gelehrten, der durch die Katakomben der Geschichte erkennend ging, aus den Augen der erobernden Naturforscher, wie aus den Augen der erobernden Frauen, es leuchtet aus jedem Menschenangesicht, das er malte. Eine Kunst reicht immer so tief, als die Persönlichkeit ist, die sie schuf. Nur an Lenbachs Persönlichkeit ist die Tiefe seiner Kunst zu ermessen. Nur ein verwandtes Sehen, Fühlen, Erkennen wird ganz in sie eindringen, unter dem Gesetz: „Einem Lenbach in die Augen schauen!"

Die Münchener Künstlerschaft ist es, die sich zu der Tat verband, zu diesem Schauen die reichste Gelegenheit zu geben. Dem Andenken Franz von Lenbachs, ihm allein, gilt die Ausstellung, von der das Vorwort des Katalogs sagt: „An dreihundert Werke Franz von Lenbachs sind in der Sammlung vereinigt; eine Zahl — reich genug, die Arbeit eines Menschenlebens auszufüllen. Und doch ein kleiner Teil nur seines Lebenswerkes, das, in alle Welt verstreut, treu verwahrt und sorgsam gehütet wird von der Liebe der Familien und den Pflegern der Museen. Seine Kunstgenossen trugen diese Werke zusammen als Zeichen der Verehrung für den Toten, damit jeder erkenne, welch ein Grosser uns verloren ging." —

In dem imposanten Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, in dem griechischen Teil Münchens, hängt dieser zusammengetragene Schatz von nahezu 300 Gemälden an den Wänden. Diesen Lenbachs in die Augen zu schauen, heisst: eine bunte grosse Welt von Menschen in dem harmonischen, schönen Wahrheitsspiegel echter Kunst, heisst ein grosses Stück Geschichte, aus der Kultur, aus der Politik, aus dem vollen Menschenleben, heisst Franz von Lenbach selbst sehen. An der Reihe dieser Bilder kann man von ihm geführt durch sein Leben gehen und das heisst: durch sein Schaffen gehen. In seinem unmittelbaren Schaffen ist sein ganzes Wesen, seine Bescheidenheit und seine Souveränität, sein Gefühl und sein Geist, sein Humor und seine Kritik enthalten, sein malerisches Können ist das Instrument, mit dem er herrscherstark jeder Ausdrucks-



Lenbach im Garten seines Münchener Hauses

weise fähig ist, es ist die Sprache, mit der er seine Geschichte schrieb, mit der er seine Unsterblichkeit ermalte!

Bei einem nicht prüfenden, nur schauenden Gang durch diese Ausstellung, die einzig in ihrer Art ist, kommt die Einheit der Kunst Franz von Lenbachs zur stärksten Geltung. Kein Bild fällt aus dem grossen Schönheitsakkord, da ist im Grund keine Geschmacksabirrung, kein Schwanken. Auf den Bestand dieser Einheit ist in dieser Ausstellung die Feuerprobe gemacht, denn sie bringt Werke aus jeder Entwicklungsphase Franz von Lenbachs, legt sogar Nachdruck auf solche, die der naturalistischen Richtung unserer jüngeren Gegenwart Ja zu sagen scheinen und konnte als Erweiterung des Anschauungsbildes ganze Gruppen von Gemälden, die den Reichtum der Akkorde von Lenbachs Farbenschönheitssinn mehren, nicht bringen. So sind die Gemälde der sogenannten „schönen Frauen", die so bedeutsam und beredt für Lenbachs Schaffen sind, in der Minderzahl vertreten. Dennoch ist die Einheit, dieser Beweis der Reichsunmittelbarkeit einer Kunst da, wirksam, wohltuend, mächtig! er lebt!

Er lebt in allem, was für ihn in dieser Ausstellung geschah, selbst in den äusserlichen Dingen, die in der Kunst an Bedeutung zu innerlichen werden, ist seines Geistes ein Hauch zu verspüren. Die Tapeten sind in den Tönen gewählt, die er billigen würde, die Ausstellungsräume sind mit schönen Truhen, Sesseln, Kunstwerken wohnlicher eingerichtet, mit all diesen Mitteln ist den unläugbaren Gefahren einer Gemäldeausstellung entgegengearbeitet. Lenbach fürchtete die Massenansammlung von nicht zusammenstimmenden Bildern, das Nebeneinander, das Zuviel, die Unmöglichkeit, einem Bilde das rechte Licht, die rechte Umgebung, die rechte Stille geben zu können. „Die Durchschnittsausstellungen von heute sind Bilderbegräbnisse", sagte er oft, „manchmal dritter, manchmal zweiter Klasse, aber Begräbnisse".



Estrade in Lenbachs Atelier

Die Lenbachausstellung am Königsplatze, sie würde er kein Begräbnis, er würde sie eine Auferstehungsfeier nennen. Er würde sich freuen, diese Ehrenversammlung seiner Werke zu sehen, wie er sich an der Rembrandtausstellung im Haag freute, er würde in ihr eine Probegestaltung seines Lieblingsgedankens sehen, eine Reihe seiner vollgültigsten Werke in einer Galerie in seinem Hause zu vereinigen.

Franz von Lenbach hat in seinem Haus in der Luisenstrasse, das ein Denkmal seines Geschmackes ist, deutlich gezeigt, wie er die Gemälde, die für die Heimstätten der Familien gemalt sind, dem Ganzen harmonisch eingefügt sehen wollte. Das von vielen Künstlern so leicht verächtlich gebrauchte Wort „dekorativ", ihm tat er bewusst und gern alle Ehre an. Kunst soll schmücken und geschmückt werden. Je edler der Kunstgegenstand, desto ergiebiger ist er für den Raum, in dem der Mensch leben und schaffen und vergessen, die Lebensdissonanzen vergessen soll. Unter dem weiten Gesetz „Was schön ist, soll herein!", in dem nur der Geschmack der Grenzwächter ist, betrachtete Lenbach auch das Bild in der Wirkung, die er ihm geben wollte. Und jedes Gemälde in der Dreihundert-Ausstellung hat seinen lebendigen Schönheitsgehalt, der auf den Beschauer zukommt und durch seine innere Macht das intime Verhältnis des Alleinseins mit ihm herstellt. So wird durch die künstlerische Sprache Franz von Lenbachs aus der Dreihundert-Ausstellung für die, die eindringen wollen, ein intimes, festliches, feierliches, grossartiges Ereignis: intim, weil in diesen Bildern „der echte Lenbach" aus seiner ganzen Lebenszeit spricht, — festlich, weil sie sich in einem Panorama der grossen Lenbachschen Welt Tag für Tag umschauen können, — feierlich, weil ein Genie aufrichtig mit all seiner Auferstehungskraft sich beweist, — grossartig, weil jedes Bild die grosse ureigene Art dieser Persönlichkeit und ihrer Kunst offenbart. Das wird auch das bleibende Verdienst dieser mächtigen Lenbach-Ausstellung sein, dass sie ihn, Franz von Lenbach, in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit reden lässt, dass sie ihm sein Urrecht gibt, sich selbst und seinen Nachruf zu erproben, zu verstärken, sich zum Ruhme, — zur Freude aller, die die Kunst und ihre schönen unvergänglichen Wohltaten lieben!



Vorraum von Lenbachs Atelier

Auf dem Gang durch diese Lenbach-Ausstellung von seinen Werken reden, heisst von ihm reden, und es könnte für den, der dem armen Worte die Wärme, die Wertung abgewinnt, dieses Reden ein Porträt von ihm werden, eines, aus dem, wie aus seinem Selbstporträt, seine Augen hervorleuchten, seine Augen, die so viel einfangen und so viel sagen konnten. Ich nannte Franz von Lenbach den Mittler zwischen der Menge und den Grossen. Als solcher erscheint er



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinz Ludwig von Bayern

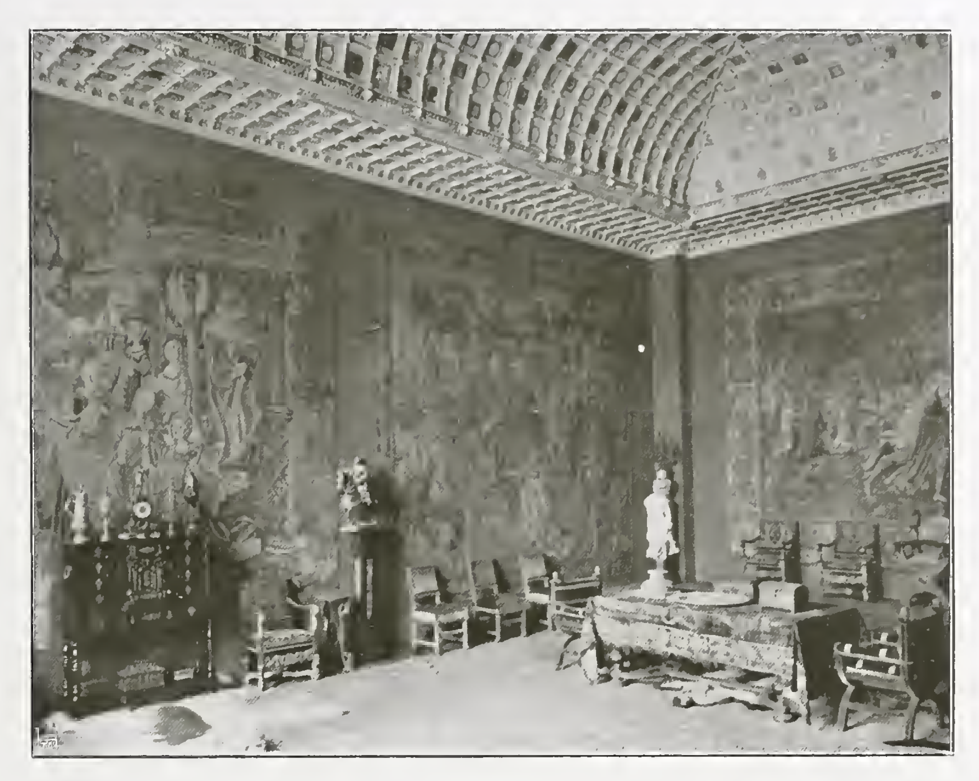




Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bismarck





Festsaal im Lenbachhause

in all den Porträts, in denen er die Potentaten der Kultur schildert. Er vermittelt, indem er sie alle menschlich treffend darstellt, er unterstreicht den anziehenden Zug ihrer Naturen wohlwollend, alle menschliche Unzulänglichkeit erkennend. Er hat fast alle regierenden Häupter unserer merkwürdigen, eiligen, sinnverwirrenden Zeit gemalt. Die Monarchen, die Diplomaten, die Wissenschaftler, die Geistesfürsten, die Geldfürsten, die Hoheiten der Natur, die schönen Frauen, sie sassen ihm alle still, und hinter seiner Brille schien immer ein geheimnisvolles Mikroskop, in dem er sein Auge schärfte, dem er aber nur selten die Spitze der Karikatur erlaubte. Diese Unterlassung ergab sich logisch, wie alle Wahrheit ist, aus seiner inneren Menschenanschauung, die ins Herz der Kreatur sah, ob sie gekrönt oder geknechtet war, und nie einer Bosheit einen ewigen Platz schuf.

Wie menschlich anziehend hat er den Bayern ihre königlichen Herren gemalt! Er malte schon König Ludwig I., dessen Verdienste er so hoch zu schätzen wusste wie wenige. Er betonte immer wieder, wie viel Schönheit dieser Romantiker auf dem Throne nach München getragen hatte. Er sagte oft, wie er ihn als Patrioten, als Ästhetiker schätze, auf jeden Fall sei er eine grosse Figur in der Geschichte, ein Mann von Bedeutung für alle Zeiten, und dass es ein wehmütiger Anblick gewesen sei, ihn vom Alter gebeugt in grosser Einsamkeit durchs Leben schreiten zu sehen. Und aufrichtig erzählt er, das Porträt, das er von ihm gemalt, habe dem König durchaus nicht gefallen; beim Verlassen des Ateliers rief er: „Gefällt mir garnicht, viel zu alt, viel zu hässlich! Adieu! Adieu!“ Die Ähnlichkeit, die Lenbach in König Ludwig I. mit Moltke sah, ist auch in seinem Porträt sichtbar, vom Denken modellierte Züge.

Die Fortsetzung des künstlerischen Sinns und Handelns von König Ludwig I. in seinem Sohn, dem Prinzregenten Luitpold, steht als eine tatsächliche Dokumentation von der Unsterblichkeit des Geistigen da, wie sie durch Begabung und Tradition in die Erscheinung tritt. Das Verhältnis des Prinzregenten zur Kunst und zu den Künstlern ist ein herzliches zu nennen. Er nimmt teil an den Werken, wie an der Person, er beweist das durch Ankäufe und Besuche und erhält eine Verbindung zwischen Herrscherhaus und Kunstwelt, die einzig in ihrer Art ist. So ist der Prinzregent mit allem inneren Zusammenhang auch der Protektor der Lenbach-Ausstellung, in der sein Porträt am deutlichsten sagt, wie Lenbach seine milde Weise, seine menschliche Ein-

fachheit und Freundlichkeit schaute und zeigt. Prinz Ludwig, der zweite Protektor, ist im Ornat von vor zwanzig Jahren in der Bilderreihe der Potentaten. Sein Gemälde, im Kreise seiner Familie, ergänzt den Eindruck seiner Persönlichkeit, fügt die gemütliche Note bei. Eines der merkwürdigsten Potentatenbilder ist das Porträt der Herzogin Max in Bayern, der Mutter der merkwürdigen Familie, aus der die heroischen Frauen, wie die Kaiserin von Österreich, die Königin von Neapel hervorgegangen sind, deren Sohn, Herzog Karl Theodor in Bayern, der Augenarzt ist, der um der wissenschaftlichen und humanen Arbeit willen die ärztliche Tätigkeit wählte, der Tausenden von erblindeten Armen „umsonst" das Augenlicht wieder verschaffte, der als ein stiller Wohltäter im Lande wirkt, dessen Tochter die Gemahlin des Prinzen Rupprecht ist, des begeisterten Anhängers Franz von Lenbachs. In Lenbachs Schaffen betätigt sich durch drei Generationen die Devise: „Es muss der Künstler mit dem König gehen!" Und er ging gut mit den Königen, da er selbst in seiner Weise einer war. Alles Devote lag ihm fern, aber er hatte ein gesundes Mass für die Verdienste, die Rechte des anderen. Er konnte sich unterordnen, aber — er bückte sich nicht. Als ihm einmal ein gutgesinnter Diplomat sagte, er sei bei einem Potentaten in Ungnade gefallen, er wäre bereit, das mit ein paar vermittelnden Worten wieder einzurichten, meinte Lenbach, ihn ruhig fixierend: „In Ungnade? Ich? Bei ihm? Das ist ein Irrtum, Lieber! Er — bei mir!"

Kaiser Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich, der in so tragischem Moment Kaiser wurde, wie hat sie Lenbach geschildert! Die Geschichte dürfte beschwören, Kaiser Wilhelm sei grausam, kalt, tyrannisch gewesen, Lenbachs Porträte würden als Verteidiger seine milde Güte, seine gehaltene, rücksichtsvolle, fast zaghafte Art beweisen. Und wenn keine Tat, kein Dokument bewiese, dass Kaiser Friedrich, sein geprüfter Sohn, ein Idealist war, das Gemälde von ihm in der Lenbach-Ausstellung liesse in seine Seele sehen. Lenbach war es gegeben, die Seele durch all den Wust äusseren Müssens und Verzwergens durchzufühlen, sie gewissermassen aus dem, was das Leben an der Uranlage einer Natur verschüttet, zurückdrängt, was oft nur wie ein vulkanischer Funke in der Tiefe bleibt, herauszulocken, künstlerisch fest zu halten. Diese Seher-Kunst, der oberste Helfershelfer seiner Malkunst, ward ihm von seiner Lebensanschauung gegeben, die ihn befähigte, sich zu verneinen, den anderen zu empfinden, die ihn in ihrer Vorurteilslosigkeit so bescheiden machte.

Keine Beziehung zu irgend einem Potentaten beweist so, ich möchte fast sagen, elementar Lenbachs urtiefe Bescheidenheit, als die zu Bismarck. Als ich ihm einmal im Gespräch alle Vorzüge seines Lebens aufzählte und einfügte: und „Freund Bismarck!", unterbrach er mich temperamentvoll, wie ich das nur sagen könnte. Das wäre gerade, wie wenn ich sagen würde, eine Maus sei mit einem Löwen befreundet. Niemand sei ein Freund Bismarcks, der sei eine Kulturmacht.

Diese Bemerkung stammt aus der Zeit, in der Bismarck noch ungekränkt auf seiner Höhe stand, in der die gemütliche Kraft sich im Hintergrunde seines Wesens hielt, in der die grossen Aufgaben sie zurückdrängten. Lenbach lernte im Laufe, und das heisst ja: im Wandel der Zeiten die ganze Weichheit, subjektive Weichheit Bismarcks kennen, und eine Reihe von Bildern drücken

auch dieses Kennenlernen aus. An der Hand der Lenbachschen Bismarckporträts wäre Bismarcks Lebensgang in seiner Entwicklung, in seiner Vielgestaltigkeit zu charakterisieren. Vom preussischen Soldaten, der seinem Herrn und Kaiser dient, vom gelassenen, scharf einsetzenden Diplomaten, vom behaglichen Gutsherrn, den die Schritte auf eigenem Grund und Boden freuen, vom leidenschaftlichen Politiker, der den leidenschaftlichen Gegner in sich schliesst, vom eisernen Reichskanzler, vom erschütterten Herrscher, vom wehmütigen Witwer erzählt Lenbach die wahre Geschichte, wie er sie erschaut, wie er sie zum Teil miterlebt hatte. Sagt er doch selbst, er war wie das Kind im Hause Bismarcks.



F. v. Lenbach. Frau von Lenbach



F. v. Lenbach. Gabriele Lenbach

Wie Lenbach den eisernen Kanzler, den er so als „geschmiedeten“ Menschen sah, kennen lernte, darüber gingen die buntesten grotesken Geschichten um. Wieder spukte eine solche in der Presse, ich frug ihn, ob die wahr sei? Und beim Malen über seine Brille schauend meinte er, ob ich denn nicht die lehrreiche Geschichte kenne! „Ein Engländer, ein Franzose, ein Deutscher werden beauftragt, ein Kamel zu malen. Der Engländer rüstet sich gründlich aus und reist in die Wüste, um das Tier in seiner Umgebung zu studieren. Der Franzose packt seinen Malkasten zusammen und kutschiert in einer bequemen Droschke in den zoologischen Garten. Der Deutsche aber, — er rührt sich nicht von der Stelle, bleibt im



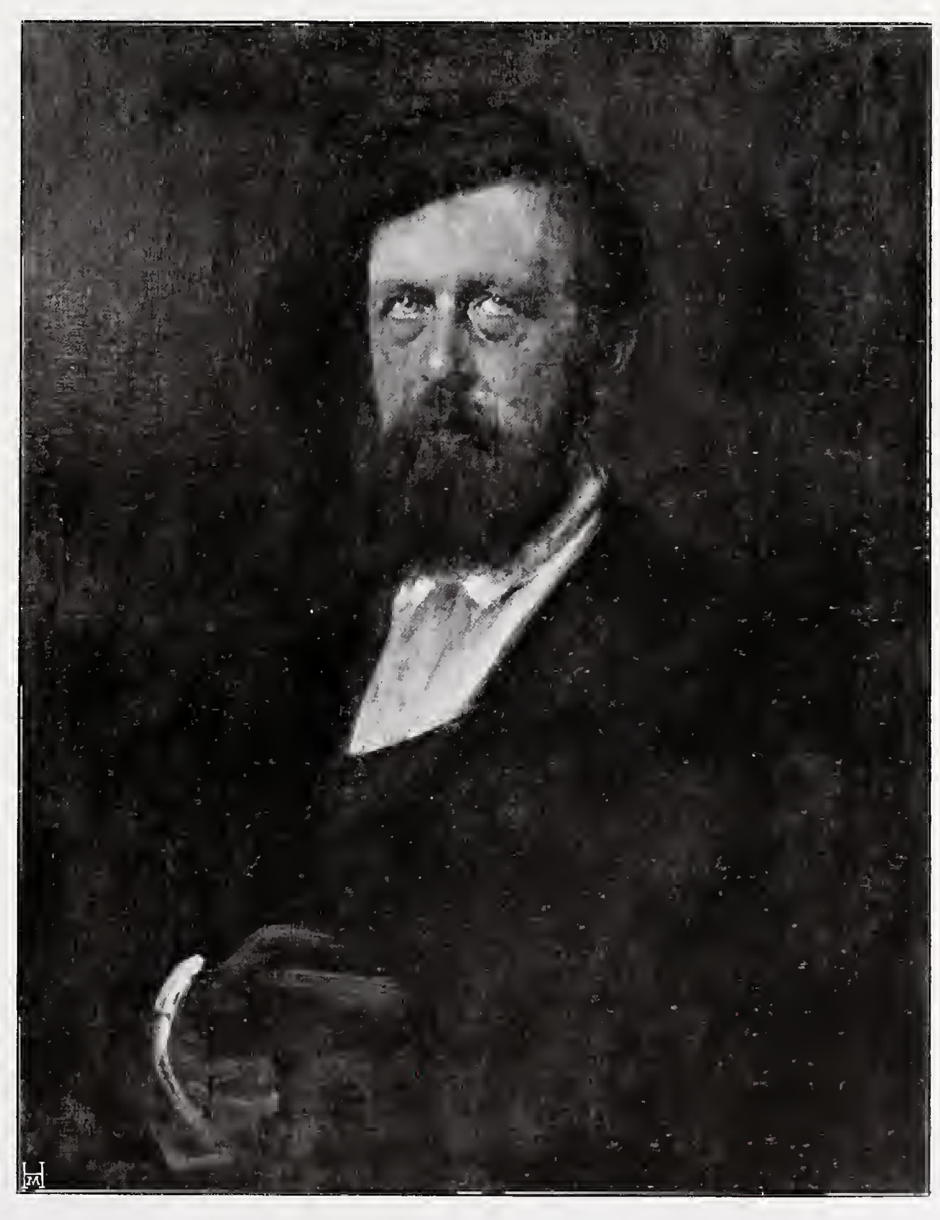
F. v. Lenbach. Arthur Schopenhauer

Atelier — und schöpft das Kamel aus der Tiefe seines Gemüts, — gerade, wie die Geschichten, wie ich Bismarck kennen lernte.“ Am reizvollsten erzählte das Lenbach selbst, wie er ihm in Kissingen im Jahre des Kullmannschen Attentats vorgestellt wurde, wie er durch die Vermittlung von Donna Laura Minghetti, der Schwiegermutter des Reichskanzlers von Bülow, in das Bismarcksche Haus kam, wie sich aber erst bei einem späteren Zusammentreffen mit Bismarck in Gastein die Beziehung enger knüpfte. Lenbach soll das Wort haben, wie er Wyl die verbindende Episode erzählte: „Ich besuchte in Gastein eine Familie, die im oberen Stockwerk des Hauses wohnte, dessen unteres Bismarck mit seiner Familie inne hatte. Als ich bei meinen Freunden oben angelangt, erzählte ich ihnen von dieser Begegnung (Bismarck), und sie erklärten mir darauf, ich müsse nun auf alle Fälle bei Bismarck einen Besuch machen. Ich weigerte mich und sagte, dazu hätte ich nicht das geringste Recht. Man drang aber in mich und sagte, ich müsste wenigstens meine Karte abgeben. Das tat ich denn auch und ging dann zum Essen. Als ich darauf wieder ins Hotel kam, begegnete ich dem Fürsten, der mich sehr freundlich grüsste und mir sagte, er sei eben im Begriff gewesen, mir einen Gegenbesuch zu machen. „Da muss ein Irrtum vorliegen“, sagte ich, „Durchlaucht müssen mich da mit dem seligen Rubens verwechselt haben“. Der Fürst fragte mich, ob ich schon gegessen habe, und ich hatte die Geistesgegenwart, nein zu sagen, obwohl ich noch mein Dessert in den Zähnen spürte. Bismarck sagte nun: „Ah, da kommen Sie mit mir, ich esse heute allein“. Er war in einer schrecklichen Stimmung. Eine Anzahl von Geheimräten hatte den grossen Mann mächtig aufgeregt und der Fürst machte dem Ingrimme gegen sie ohne jede Umstände Luft. Auch sagte er, er sei in der Stimmung, jeden für einen Spitzbuben zu halten, der ihm nicht klar und deutlich das Gegenteil beweise. Darauf sagte ich: „Da möchte ich Euere Durchlaucht nur bitten, mich recht oft einzuladen, damit ich Ihnen für meine Person das Gegenteil beweisen könnte.“

Und Bismarck lud ihn oft ein, und Lenbach hat ihm Wort gehalten. Durch lange bewegte Jahrzehnte hindurch war er ihm der ehrlichste Ergebene im tiefsten, wahrsten Sinne dieses oft missbrauchten Wortes. Von kaum etwas Menschlichem sprach Lenbach mit solcher herzlichen, freudigen, geradezu grenzenlosen Ehrfurcht wie von Bismarcks Persönlichkeit. Alle Charakterzüge Bismarcks verbanden sich ihm zu einer harmonischen Grösse, die er bewunderte und liebte. Er lauschte auf jede seiner Wesensäusserungen, auf jede seiner Äusserlichkeiten. Wenige, nur ganz wenige drangen so in Bismarcks Eigenart ein, wenige hingen so ununterbrochen

und unwandelbar an ihr. Mit den Entdeckeraugen der Liebe sah Lenbach das „Ungeheuer“, wie er ihn oft nannte. Das Urnatürliche war Lenbach so verwandt, das, was sich nicht mit Kulturlappen oder Kulturbrokat verkleiden, beengen liess, das, was durchdrang und das Betragen wie die Taten aus der organischen Eigenkraft schuf. Nichts beirrte Lenbach in seiner Schätzung Bismarcks. Nichts! Seine Hingabe an Bismarck war ein Zug in seiner eigenen Grösse. So einen Andern empfinden zu können, dazu gehören verwandte Kräfte, gleiche Masse und Gewichte. Lenbach sah Bismarck als ein monumentales Ganze an, an der Einheit seiner Person, an dem reinen, von innen geschaffenen Stil hatte er seine entzückte Freude. Gehörte Lenbach doch zu den einsichtigen Naturwissenschaftlern, die an jedem Gewordenen die Eigenart bewundern, an der Eiche die Kraft, an der Blume die Zartheit, die dem Baume lassen, was des Baumes ist. Alle Wesenszüge Bismarcks nahm er wie Naturschönheiten auf. Wie sympathisch war ihm die Gemütlichkeit im Bismarckschen Hause, das Leben und Treiben, wie es sich um den Grossen herum abspielte, die Gastfreundschaft, die weder nach Rang, Würde noch Frack frug, die Harmlosigkeit, mit der geplaudert wurde, die heitere Stimmung, die an der Tafelrunde herrschte, zu der wohl Lenbachs entzückender Humor das auserwählte Seine beigetragen hat. Ein kleines, reizvolles Beispiel: „Eines Tages klagte mir die Fürstin ihr Leid: „Da habe ich meinen Mann geheiratet und jetzt habe ich nichts von ihm, er arbeitet Tag und Nacht auf seinem Bureau. Da habe ich zwei Söhne, an denen ich mich zu erfreuen gedachte, und die sind nun auch Tag und Nacht im Geschirr“. „Ja, Durchlaucht“, sagte ich, „warum haben Sie auch in eine solche Beamtenfamilie hineingeheiratet!“

Den „Beamten“ Bismarck erkannte Lenbach aus der Tat als einen gütigen Menschen im Verkehr mit den Seinen, im Verkehr mit jedem Arbeiter, der ihm begegnete, er sah ihn väterlich fragen, nachschauen, handeln und nannte



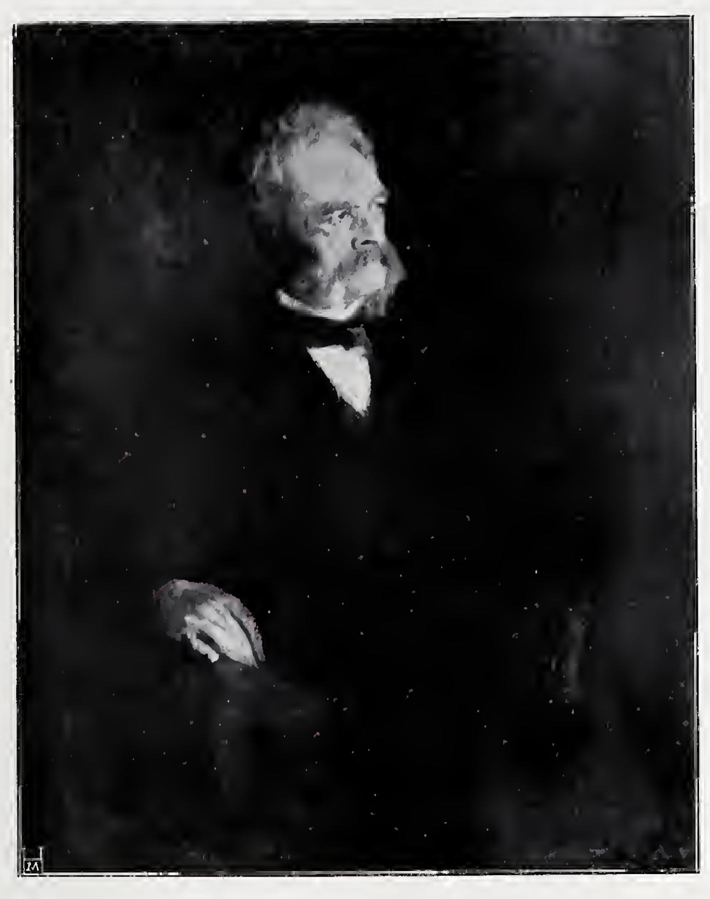
F. v. Lenbach. Arnold Böcklin

auch sein Verhältnis zu Deutschland väterlich. „Er ist eben ein Demokrat im reinsten und besten Sinne des Wortes, und das sind schliesslich alle wahrhaft genialen Leute.“ „Bismarck ist noch heute kein Philister und verachtet den Philister gerade so lebhaft, wie er es in jungen Jahren getan hat.“ „Er hat von jeher zwei Dinge getan, gearbeitet und sich gehen lassen, seiner Natur nie den geringsten Zwang auferlegt. Alles, was nach diesem einzigen Manne kommen wird, wird immer Glas sein, immer wird man dahinter seine ungeheuere Gestalt sehen. Und ist er einmal tot, dann wird es ganz ebenso sein. Den Mann kann man nicht hinausdrücken aus dem Leben der Nation, aus der Geschichte. Über alle Leute ragt er wie eine Pyramide empor. So ein Mann ist ein Triumph der Menschheit, er ist mehr wert als ein ganzes Reich.“

Diese Aussprüche zeigen, wie Lenbach Bismarck sah. Und jedes neue Zusammensein bestärkte seine Verehrung, seine Begeisterung, die nichts, gar nichts Devotes, aber alle Natürlichkeit, alle Kindlichkeit, alles Reine wahrer Liebe in sich trug. Nur durch dies eindringende Schauen und Herausheben der Höhekräfte der Bismarckschen Persönlichkeit konnte Lenbach der Menschheit dieses Sammelwerk von Bismarckbildern geben, die reden würden, wenn alle Geschichtsbücher verschwänden, in dem er sich selbst ein Denkmal, ein unvergängliches, für alle Zeiten setzte. Er zeigt den Nationen, wie Bismarck dachte, befahl, gehorchte, triumphierte, unterlag, weinte und lächelte, den „Menschen“. Ergreifender, als auf dem Bild, das dieses Heft enthält, hat er ihn nirgends gemalt. Es erfasst den Augenblick, in dem alle Überzeugung in ihrer Religionskraft in ihm aufflammt, dieses „ich kann nicht anders“ derer, die vom Innern getrieben werden, die m ü s s e n! Wenn sie eisern handeln, so sind sie durch alle Gluten der leidenschaftlichen Empfindung dazu geschmiedet worden, v o m h e i l i g e n F e u e r!

Moltkes Bild führt schon hinüber zu den Diplomaten, zu denen, die gewissenhaft mit der Anspannung aller verfügbaren Geisteskräfte ihre Aufgabe ausdenken, die ihren Zielen die äusserste Grenze setzen, ihr Möglichstes tun — und dann doch musizieren und sogar gern gemalt werden. Sie haben die Ruhe der besonnenen Mathematiker. Gladstone, Hohenlohe, Döllinger, sie alle waren Meister des Schachspiels oder der Strategie, — wie mans anschaut, ob in der Vogelperspektive oder im Lokalmasse. Döllinger sieht am temperamentvollsten aus, so, als ob er über die diplomatische Schnur schlagen möchte, mehr schlau als kühn. Döllinger und Gladstone, welche auseinandergehenden Wege und Ziele! Aber in der Zentrale der Lenbachschen Kunst werden die beiden zu Pendants, die sich „künstlerisch“ vertragen. Auch Lenbach hatte seine witzigen Diplomatenfreuden!

Es ist, als ob sich im Kopfe Mommsens all das Geistige, was aus den geschlossenen Diplomatengesichtern schimmert, zur Geistesflamme steigerte, — zu der Geistesflamme, vor der all die Faltengewänder und Maskeraden der Geschichtsschreiberei verschwinden, vor der die Vorurteile und die Nachurteile wie Spreu verfliegen, die die Wahrheit von ihren Narrenkappen und Schönheitspflastern reinigt. Lenbach hatte seine helle Freude an diesem Kopf, an dem „stachlichen alten Herrn“, wie er ihn gern nannte. Mit Begeisterung gab er sich der Wiedergabe dieses Kopfes hin und an mancher Venus wäre er für ihn vorüber gegangen. Er hätte wohl





F. v. Lenbach. Werner von Siemens



F. v. Lenbach. Hermann von Helmholtz

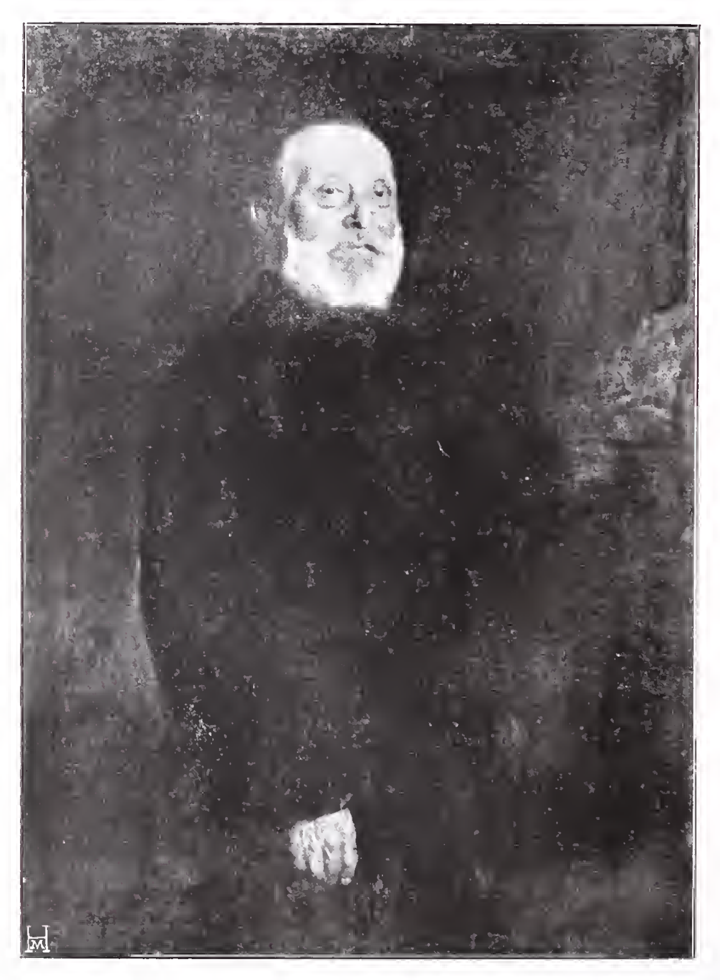
gedacht: davon gibt es Mehrheiten, aber es gibt nur einen Mommsen. Das „bewohnte" Gesicht des Forschers zog ihn von jeher an, in Schopenhauers Zügen suchte er dem Geist, der in die Tiefen steigt, gerecht zu werden, — in Mommsens durchgeglühten Zügen gelang ihm das in der glänzendsten Weise. In Helmholtz', in Siemens', in Virchows Porträten, wie ist da das geistige Leben mehr im Gehäuse des Weltmanns verschlossen, von den Temperamenten ummauert! Ein Temperament, das wie das Mommsensche flammt — was Mommsen die Tatsachen waren, waren Liszt die Akkorde, — spricht aus dem Lisztschen Porträt. Das ist der Mensch, der Herr wurde über die Regeln seiner Kirche, über die Regeln seiner Gesellschaft, über die Philister aller Sorte, und dessen feste Burg die Kunst war.

Lenbach sah und schätzte im Tun jedes einzelnen nicht das Handwerk, nicht die Kunst an sich, die er ausübte, sondern wie er es tat. In dem Wie sah er die Rangnote. Er war im stande, einen einfachen Handwerker, der einen seiner Aufträge gut ausführte, Meister oder Wohltäter mündlich und schriftlich zu nennen, — und im Gegensatz dazu einem Geheimrat, einem der berühmtesten Chemiker, der ihn, von Madrid zurückkehrend, besuchte und ihm versicherte, er fände die Lenbachschen Kopien ganz so schön wie die Originale im Prado, zu sagen: „Ich hör', Sie sind ein grosser Chemiker, mein Lieber! Aber von Malerei verstehns halt nix."

Zu Liszt, zu Richard Wagner, zu allen grossen Musikern hatte Lenbach ein sicheres, bewusstes Verhältnis, das intimere zu den Grossen der Vergangenheit, unter denen er Bach liebte; Mozart nannte er den „zärtlichen"; in jedem fühlte er das Geniale seiner Eigenart,

sogar in Johann Strauss erkannte er es, ehe dieser zu seinem Ruhme kam. Auch auf dem Gebiete der Musik war Lenbach durch sein unmittelbares Verstehen der Umfassende, den keine Mauer der Einseitigkeit beengte. Sein musikalisches Empfinden war so eingeboren, dass er, ohne jede Schulung, nach kurzen Versuchen den verschiedenartigsten Instrumenten Harmonien entlocken konnte. Die alten Instrumente interessierten ihn besonders. Einmal vor einer Reise nach Tölz kaufte er eine ganze Reihe zum Mitnehmen und behauptete, bei der Ankunft müsse er sie spielen können. Und — er erreichte es, spielte weiche Akkorde, wie sie ihm auch, ohne es je gelernt zu haben, auf der Geige gelangen, wie er sie oft zwischen seiner Arbeit auf dem Harmonium anschlug. Dieses Instrument spielte Lenbach so ausdrucksvoll, dass kein Geringerer als Hermann Levy oft bewundernd sagte, eine solche Steigerung brächte er nicht heraus. Hermann Levy, der beharrliche Wagner-Paulus, den er als Johannes, als dirigierenden Generaldirektor, als lächelnden Lebenskünstler malte, führt zu Bayreuth, wo Lenbach Richard Wagner malte, wo er die interessante Zeit der ersten Festspiele miterlebte.

Wie alle im Grund echt wahrhaftigen Menschen konnte er mit Niemandens Person und mit Niemandens Kunst den Götzendienst treiben, den er, das Schöne mitgeniessend, in Bayreuth mitansah. Seine gesunde Natur nahm nur Gesundes auf. Auch in der Bayreuther Ekstasezeit machte er selbst Wagner kein Hehl daraus, dass er sich bei der Ausdehnung der Vorstellungen langweile, und wenn ihm Wagner zuredete, klagte er beharrlich: „Aber ich langweile mich“ und verliess die Vorstellungen vor ihrem Schluss. Sich rechtfertigend, meinte er vom Parsifal: „Das ist ja grad, als ob man mit dem Bummelzug durchs Paradies führ', allweil heisst's: anhalt'n!“ Musik liebte er in dem Masse, als sie in einem schöngeführten Leben Genüsse steigert, gewissermassen auch „dekorativ“ wirkt. Weiche Akkorde, wie er sie gern auf dem Harmonium anschlug, zu guter Stunde schöne Lieder in schönen Räumen, zu sanften Klängen ein sanfter, rhythmischer Tanz, — das entsprach seinem Geschmack! So fand er es in dem Hornsteinschen Hause, wo gute Menschen schöne Lieder sangen, in dem Haus, in dem die Frau seiner Liebe aufwuchs unter dem Segen solcher Musik. Bayreuth war ihm zu laut, zu einseitig. Einst, als Wagner nach München kam, überredete ihn Lenbach, mit ihm in die Glyptothek zu gehen. Unterwegs zog Wagner doch die Einkehr zu dem reinen guten Münchener Bier



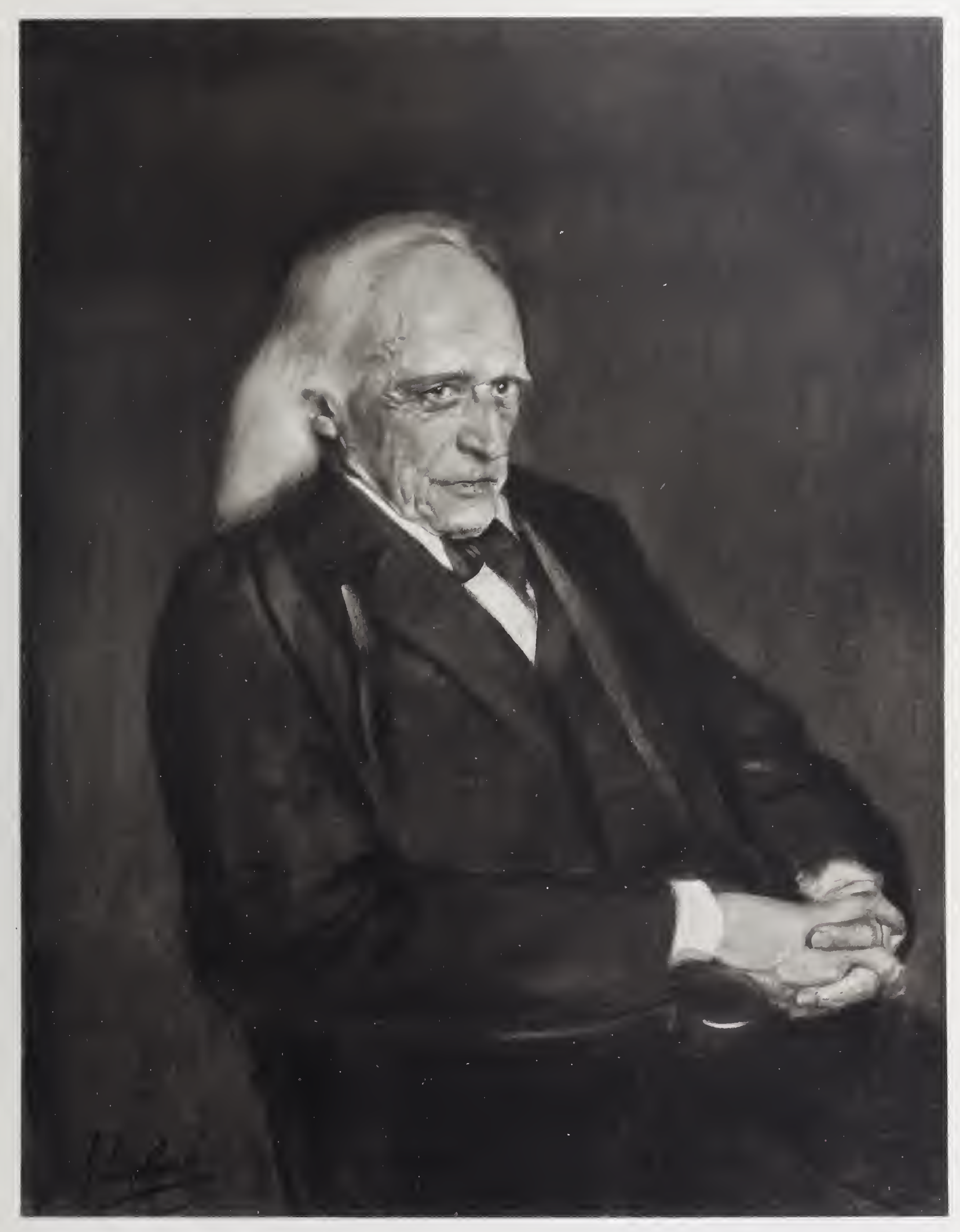
F. v. Lenbach. Rudolf Virchow



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Moltke





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Theodor Mommsen



mit Bratwürstln den klassischen Genüssen vor. Lenbach lachte und meinte, nun sei er gerechtfertigt, wenn er in Bayreuth desertiere.

Aller Kunst gegenüber war Lenbach keiner Heuchelei fähig. Schablonentaxationen anerkannte er nicht. Was nicht zu ihm sprach, stiess er ab, kraft seiner Natur. Wenn sich das in



F. v. Lenbach. Gladstone und Döllinger

derben Worten äusserte, so waren diese nur die Knallfeuer des Temperaments. Keine Bosheit blieb zurück. Er hat oft Rindvieh gesagt und wohl zu gleichen Teilen Recht und Unrecht gehabt. Sein Zorn brauchte Worte, keulenkräftige Worte! Wenn er sie in die Gehörweite der Philister warf, so wurden sie ganz anders geprägt, als sie gemeint und wert waren. Sie könnten so aus dem Ganzen des Lenbachschen Wesens genommen, abgerissen beurteilt, ihn als rücksichtslos oder grob hinstellen, was er nie war. Heuchelei, Unfähigkeit, Verleumdung, — welch ein verhängnisvoller enger Zusammenhang besteht zwischen ihnen, — die entflammten seinen Widerstand zu Blitz und Donner; wo er ihnen begegnete, schlug er auf sie los. Wenn er beim Anblick des Porträts eines Unfähigen von einem Unfähigen ausrief: „Da sind doch die zwei Rechten zusammen gekommen, da ist ein Vieh von einem Vieh gemalt worden," so war diese Äusserung das ganze Gewitter seines Zornes. Es gab sich schnell. Nie schlug es in die Existenz eines anderen ein.

Dazu war er zu mitleidsvoll, selbst mit dem Antipathischen. Einen Kunsthändler, dem alle Künstler die Ateliers verschlossen, liess er immer wieder ein. Befragt, warum er diesem Widerwärtigen, den Niemanden mehr empfange, seine Türe öffne, war seine Antwort: „Siehst, der Kerl ist so widerwärtig, den mag gar niemand. Wenn auch ich ihm nichts mehr gäbe, wär' er ganz ausgestossen!"

Aber einen Schurken nannte Lenbach einen Schurken. Er tat es nicht leichtfertig. Wenn er sich von diesem Rechte überzeugt hatte, verstummte er nicht mehr. Er hat es bewiesen. Seine Überzeugung war stark, mutig, laut! Mit welchem zornigen, werbenden Feuereifer, mit tausend zornheiligen Donnerwettern und mit tausend güteheiligen Bitten und Dankworten kämpfte er für den Bau des Nationalmuseums, des Künstlerhauses, des Bismarckturmes. Moses schlug aus dem Felsen Wasser, — er schlug aus dem Gleichgültigen Teilnahme und Taten, die einem Wunder gleichen. Er selbst gehörte zu denen, die ohne laute schöne Worte mit stillen schönen Taten halfen. Was er gab, wie er gab, wie er ausgenützt wurde, davon wissen nur, weil er schwieg, seine wenigen Intimen, seine Freunde, manches nur seine einzige Vertraute, seine Frau, zu erzählen. Für die grossen Objekte aber musste er bitten gehen.

Es ist ein Ehrenkapitel in der Lebensgeschichte Lenbachs, wie er für diese Architekturen seine ganze Person einsetzte, und wie sie nun unvergänglich München schmücken, sind sie nicht nur Denkmäler seines Schönheitssinnes, sie sind auch Denkmäler seiner persönlichen Kraft. Als er mir das eben in der Vollendung begriffene Künstlerhaus zeigte, stellte er mir seinen Freund, der sein ganzes Vertrauen als Künstler und Mensch besass, Gabriel Seidl mit der Bezeichnung vor: „Der ist die Mutter davon, ich bin der Vater". Eine Wandbekleidung im Festsaale gefiel ihm nicht, sie schien ihm zu matt. Mit welcher Herzlichkeit er auf Seidl einredete, er solle sie glänzender machen lassen: „Siehst, ich mein', es solle von orientalischer Pracht sein, weisst so, als ob 300 Juden 400 Jahre dran g'stickt hätten." Ja, wie ein zärtlicher, freigebiger Vater wollte er dies Haus seines Geschmackes ausstatten, und wie ein zärtlicher, freigebiger Vater beschenkte er es, ideell und materiell. Er regte das griechische Fest im Hoftheater an, dessen Einnahmen dem Künstlerhausfonds zu gute kamen. Wie warb er um sein Zustandekommen, lieblich, witzig! „Ich denke mir halt so ein Oktoberfest in Griechenland." Wenn Lenbach auf dem witzigen Festbilde von F. A. Kaulbach die Quadriga kutschiert, so stimmt dieses Symbol! Lenbach war es, der diesen Festwagen lenkte. Er lenkte den ganzen Bau des Künstlerhauses, dessen Schönheit alle Bedenken besiegte, zur Freude seines Ur-Vaters, dem die Schenkung der Stadt für den Lieblingsbau noch in kranken Tagen eine Weihnachtsgabe war. Seine Freunde wissen, wie er danken konnte, wie ein beglücktes Kind. Jede Güte gewann den Wiederklang seiner eigenen ab, es war ein Echo in seinem Herzen, das den Ton verstärkte, steigerte, festhielt. Er gab meist mehr, als er empfing. Seine Freunde wissen auch, wie er Freundschaft auffasste, wie eine heilige legale Institution, in der Pflichten und Rechte enthalten sind, untrennbare und unvergängliche.

Seine Treue war eine lebendige, tatkräftige, es muss gesagt sein, — oft unkritische. Wer einmal mit ihm zusammen geplaudert, gedacht hatte, ihm zustimmte oder ihn überzeugte, dem gab er

leicht mit dem Du die vermeintliche Freundschaftsnähe. In dem überreichen kosmopolitischen Verkehr, den er hatte, stand er unverrückbar fest zu seinen alten Beziehungen, zur entferntesten Verwandtschaft wie zu den alten Jugendfreunden. Der Maler Hofner, sein erster führender Kollege aus der Schrobenhauser Zeit, behielt seine Stelle im Lenbachschen Interesse, und es war wohltuend zu sehen, wie er Hofner vorstellte und seine Bilder pries. Er brachte sie hie und da ins Lenbachsche Atelier, und ich sah zu, als Lenbach in eines der warmfarbigen Hühnerbilder plaudernd hineinkorrigierte, dann sein breites „Lenbach“ zu dem Namen „Hofner“ setzte: „Weisst, da kriegst mehr Geld von die Leut' —“.



F. v. Lenbach. Fürst Hohenlohe

Lenbach zählte zu den guten Menschen, die von einem kritischen Urteil über Freunde in ihrer Freundschaft, wenn sie den Kern der Natur schätzten, nicht gestört, die ihnen individuell gerecht werden, wie es Lenbach Böcklin wurde, dessen gegensätzlicher künstlerischer Weg, dessen gegensätzliche künstlerische Anschauung ihm ganz klar war. Lenbach war der Böcklinschen Kunst, ohne sie so hoch einzuschätzen, wie es heute geschieht, viel toleranter, als Böcklin der seinen. In jedem Urteil zog er die gegebene Art und Grenze der Begabung, das unzulängliche Menschliche in Betracht. In diesem grosszügigen Sinne, ohne nach der innersten künstlerischen Übereinstimmung zu fragen, stand er vielen bei, lebendig war er für sie. Wo es galt, für sie einzutreten, nahm er ihre Sache auf seine breiten, starken Schultern. Wyl erzählte er ausführlich, wie er für Moritz von Schwind handelte: „Schwind sagte mir eines Tages, dass es ihm „nicht extra“ gehe. Er habe das ganze Atelier voll „Bildeln“, aber niemand kaufe ihm etwas ab. Es stellte sich heraus, dass Schwind etwa fünfundzwanzig Bilder kleineren Formats vorrätig hatte und dass er willens war, diese ganze kleine Galerie für achttausend Gulden loszuschlagen. Ich fasste nun den Entschluss, Schack dieses Geschäft plausibel zu machen. Das war aber kein leichtes Stück Arbeit. Schack sagte: „Ich mag die Bilder von Schwind, den Kerl selbst aber kann ich nicht leiden“. Kam ich zu Schwind, so sagte der wieder: „Der Kerl ist mir unausstehlich“. Was sollte ich nun tun, um zwischen zwei solchen Feinden einen Handel zustande zu bringen? Ich begann Schack zu erzählen, wie sich Schwind für indische und persische Literatur begeistere und dass er erklärt habe, Schack sei ein wunderbarer Mann, der die Dichtungen des Orients nicht nur übersetzt, sondern neu gedichtet habe. „Die ganze Zeit schwärmt er mir von Firdusi vor, und obwohl ich selbst diese Sachen bewundere, so wird mir das schliesslich doch etwas langweilig“. — „So,

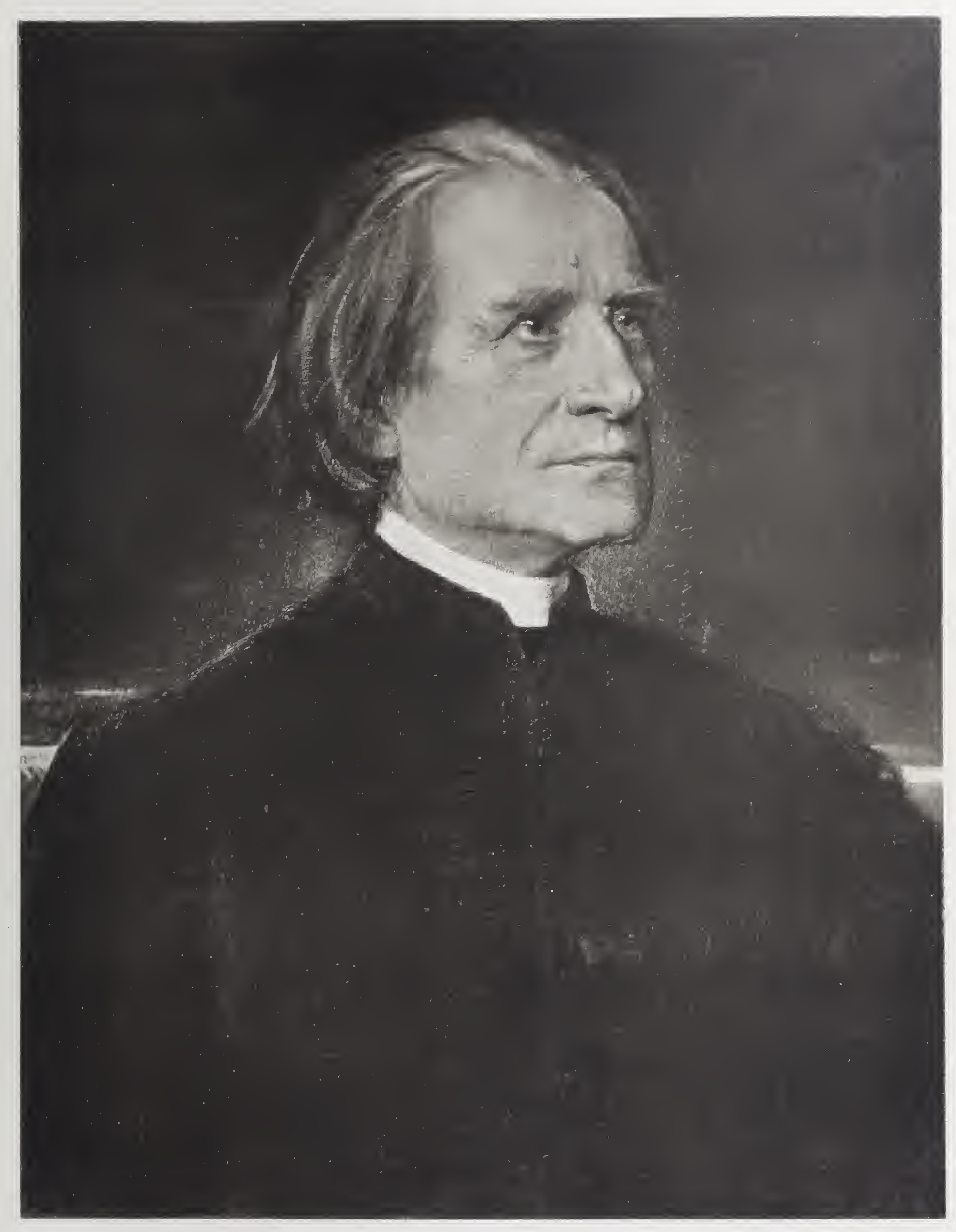
so," sagte Schack, „das habe ich ja garnicht gewusst, dass der Schwind ein so gebildeter, geschmackvoller Mann ist". Nun rückte ich mit der Offerte heraus, mit den fünfundzwanzig Bildern für achttausend Gulden; das ging aber schon schwerer. Endlich brachte ich es aber doch zustande. Schack verlangte nur noch ein Bild als Zugabe, so wie man beim Fleischer einen guten Suppen-



F. v. Lenbach. Wilhelm von Rümann

knochen verlangt, und ich glaube auch, dass Schwind das verlangte Bild gegeben hat. Kaum war der Kauf abgeschlossen, so wollte Schack die Bilder sofort holen lassen, ich aber sagte, dass Schwind das Geld dringend brauche und es sofort haben müsse. „Geben Sie mir die achttausend Gulden", fügte ich hinzu, „und ich will im Augenblick alles in Ordnung bringen". Und so geschah es auch. Schack schickte einen Kammerdiener mit einer Kutsche und liess die ganze kleine Schwind-Galerie abholen."

So half Lenbach dem Freunde und der Schack-Galerie. Überall griff er vermöge seines warmen Temperaments und seiner vorurteilslosen Intelligenz tätig ein. So versöhnte er Semper und Wagner nach dem ähnlichen Rezepte, wie das schon Shakespeare bei Benedikt und Beatrice anwandte, er pries den einen dem andern so lange und heftig an, jeder glaubte es gern — und die Feindseligkeit wandelte sich in die alte Freundschaft.



Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz Liszt





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rudolf von Seitz



Lenbach blieb dem verdienstvollen Semper, dem Menschenränke so tragisch mitspielten, ein stützender Freund, rührende Briefe Sempers legen davon Zeugnis ab. Auch nach Sempers Tod trat Lenbach mit scharfer Energie für ihn ein. „Als das Opfer elender Schliche den Geist aufgegeben hatte, veranstaltete die Wiener Künstlergesellschaft zu Ehren des Verblichenen eine kleine Feier. Bei dieser Gelegenheit erschien in einem sehr bekannten Blatte eine Biographie Sempers, worin ausgeführt wurde, Semper sei schon bei seiner Ankunft in Wien ein gebrochener



F. v. Lenbach. Adolf Hengeler

Mann gewesen; doch sei sein Werk von einer jüngeren, ausgiebigeren, bedeutenden Kraft übernommen und glücklich zu Ende geführt worden. Wütend über diese ungeheure Lüge, schrieb ich an die Redaktion des betreffenden Blattes und schloss einen Brief an dessen Kunstredakteur bei, worin ich mit den denkbar schärfsten Ausdrücken meiner Auffassung Ausdruck gab. Es sei eine wahre Schmach, schrieb ich, Semper an seinem offenen Sarge die Ehre zu rauben. Alles, was an den Bauten gut sei, sei das Werk Sempers, alles Schlechte rühre von Hasenauer her. Den wenigen Eingeweihten sei dieser Tatbestand schon längst bekannt und es sei schändlich, wenn man es immer wieder versuche, das grosse Publikum irrezuführen. Zum Schlusse gab ich mir die Ehre, in der unverblümtesten Weise den Herrn Kunstschreiber meiner vollen Verachtung zu versichern. Was war die Folge davon? Ich erhielt von dem edlen Kunstschreiber einen süssen wedelnden Brief, den ich der Redaktion zurückschickte mit der Bemerkung, dass ich die Verachtung,



F. v. Lenbach. Georg Proebst

die ich bisher für Herrn . . . allein empfunden, nunmehr auf die ganze Redaktion ausgedehnt wissen wolle. Der brave Kunstschreiber hatte später die Frechheit, mich besuchen zu wollen. Ich habe ihn aber ohne Zeremonien irgend welcher Art hinauskomplimentiert.“

So handelte Lenbach an seinen Freunden, — auch an den Stummgewordenen. Für die Stummgewordenen reden, für die Schlafenden wachen, für die Toten kämpfen, — das ist in dieser Welt die Feuerprobe der echten Treue, die keinen Lohn und keinen Dank will. Lohn und Dank, diese Güter, hat Lenbach überreich vorausbezahlt, und viele Schuldner von ihm halten sich still im Lande, trotzdem die Bilder an den Wänden zu ihnen reden sollten und reden. Noch als schwerkranker Mann sagte er beim Besprechen der Zukunft, der materiellen Verhältnisse zu seiner Frau, man habe doch nicht nur mit dem baren Gelde zu rechnen, man habe doch auch sichere Güter in der Freundschaft: „Ich habe mein Vermögen doch mehr in Freundschaft als in Geld angelegt . . . . . .“ Ja, Freundschaft und Liebe hat er gehalten. Sie waren die Religion seines Herzens, die so viel Güte verbreitete.

Wie Lenbach zu den Menschen stand, das ist der Welt, der immer nur Momentaufnahmen von jeweiligen zufälligen Eindrücken gegeben werden, zum grossen Teile fremd, unklar. Die Nüchternen, die sich so leicht, da sie phantasie- und ideenarm sind, zu Missgünstigen und Böswilligen auswachsen, sind eigentlich dem Grossen, den sie erreichbar nahe im Erfolg sehen, von vornherein nicht gut. Erst wenn sie durch Todesferne und Denkmalpyramiden von ihm getrennt sind, finden sie ein zustimmendes Verhältnis zu ihm. Sie können es nicht freudig mitansehen, wie ihm der böse, wie ihm der gute Tag besondere Ernten in die Scheune schiebt. Es erleichtert sie von der Bürde des Neides, ihn zu verkleineren. Entstellende Gerüchte werden von Mund zu Mund zu historischen Tatsachen geprägt, — und da sie in einem Umkreis ihr Leben weiterführen, der denen



F. v. Lenbach. Fritz Plank

ganz fern liegt, die berufen wären, die Rechenschaftsjustiz zu üben, führen sie ein meist ungestörtes Dauerleben in der Riesengruppe der historischen Lügen.



F. v. Lenbach. Frau N.

Lenbachs lustige Antwort auf die Frage, wie er seine beiden Häuser verbinde, „mit einer Hypothek", mit welcher Vorliebe ward sie als Charakteristikum leichter Auffassung von Schulden weitergetragen! Der Nachdruck wurde nicht darauf gelegt, wie kühn ein Mann ohne Bargeld bauen kann, wenn er eben das Geld in fleissigen Wochen schnell ermalt, nur „ein Genie!" Ihm galt Geld als Tauschwert, nicht als Gut an sich, dem irgend welche Opfer zu bringen Sinn hätte. Die kostbaren Tauschwerte seiner Bilder verschenkte er ohne Besinnen, ohne Berechnen, wenn ihn die Sympathie oder das Mitleid oder — die Schmeichelei in ihre Macht bekam. Er konnte es durch die ausgleichende Sicherheit, die in dem Bewusstsein lag, dass er im rechten Moment die rechten Preise stellen konnte und erhielt, ruhig tun. Er fühlte damit auch sein Opfer gewertet, denn manches Mal war es ein Opfer, die sogenannten „Kunden" zu malen, uninteressante, „unbewohnte" Gesichter. Dann sprach er wohl von einer Sehnsucht nach rückhaltslosem freiem Schaffen; Hühner, Mythologisches wollte er malen; — keine Besteller! Aber wenn er die Besteller unter seine schöpferischen Augen bekam, da ging sein malerischer Spürsinn suchend aus, — und welche Entdeckungen machte er! An einem der uninteressantesten, hässlichsten Männerköpfe, den lange Ohren für jedes andere Auge noch mehr entstellten, lobte er gerade die Ohren: „Schaut nur hin, das sind ja gar keine Ohren, da ist jedes eine ganze Landschaft!" Er sah eben alles in dem malerischen Spiel von Linien und Lichtern; das Malerische blieb ihm immer das Magnetische, die schöne Frau, die seelenlos war, — nannte er, während sie im Vollgefühl ihrer Auszeichnung sein Atelier verliess: „Eine schöne Kuh". Das drückte keine Missachtung aus, nur eine Graduierung, denn eine schöne Kuh hatte seinen vollen Beifall. Sein Beifall! Wie falsch wurde er gerade von Frauen gewertet, und wie viel flüchtiger war er, als er schien.



F. v. Lenbach. Lilian Sanderson

Lenbach war so in sein künstlerisches, tätiges, geistiges Leben eingewurzelt, dass seine reiche lebendige Subjektivität immer wieder in seiner Kunst aufging, dass ihm in der Fülle, in der steten anregenden Bewegung seines Schaffens jedes Suchen, jedes Pflegen intimen Verkehrs fern lag. Seinem persönlichen Gefühlsleben ward er sehr wählerisch gerecht. Reiche auserlesene Erfolge und schwere bittere Enttäuschungen hatten ihn im Grund seines Wesens „vor der Welt verschlossen!“ Seine gütige Menschenfreundlichkeit machte die Türen seines grossen Wesens weit auf, wie die Türen einer katholischen Kirche. Aber — das Allerheiligste, das hütete er. In seiner liebenswürdigen Natürlichkeit, in der Ansprache „Schöne Frau“ brauchte er den „Hauptschlüssel“, der ihm bequem war. Nur die, die tiefer schauen, wissen, wie freundlich



F. v. Lenbach. Königin von Neapel



F. v. Lenbach. Frau Hedwig Dohm

und herzlich gerade ein Objektiver sein kann, ohne s i c h zu geben. Diese Freundlichkeit und Herzlichkeit, die sich verneint und den Anderen, der im Durchschnitt nur geschwätzigen Egoismus gewöhnt ist, reden macht und reden lässt, zieht an wie ein Spiegel. Und Lenbach wirkte auf die meisten wie ein Spiegel und diese meisten gaben sich bewusst oder unbewusst alle Mühe, vor diesem verewigenden Spiegel so schön, so geistig, so interessant wie möglich zu sein, Männer wie Frauen.

Die Männer charakterisierte Lenbach nach ihres Wesens Kern, das Malerische in der Modellation des Kopfes gebend, die die Schönheit des Mannes bedeutet. Bei den schönen Frauen malte er die Schönheit als Selbstzweck!

Die Behauptung, Lenbach sei als Maler von Männerporträts hervorragender wie als Maler von Frauenporträts, ist schon einer jener allgemeinen Glaubenssätze geworden, die aus einem Trugschlusse entstanden sind und ohne Nachprüfung nachgesprochen werden und bestehen. Das Leben jedes einzelnen Kopfes brachte er durch sein schöpferisches Können in die lebensvollste Erscheinung, ob es ein Männerkopf oder ein Frauenkopf war, er gab mit seiner mächtigen Kunst, was er sah und was malerisch zu sagen war. Der Nachdruck ist auf das Wort „malerisch“ zu legen, denn bei all seinem tiefgründigen Sehen in die Natur der Männer wie der Frauen verwarf er die sogenannte Wahrheit der modernen Kunst, die die Dissonanzen betont. Er wollte nicht überraschen, blenden, aufregen, er wollte still beglücken. „Die grossen Meister der Alten ziehen einen so sanft und mild in ihre Kreise“. Es war eine zwingende innere Verwandtschaft, die ihn von seiner frühen Jugend an zu den Werken der Alten zog, und schon, als er noch in Aresing und Schrobenhausen Porträts malte, erkannte er: „dass in der alten Kunst allemal dasjenige Werk, das einen ganz unmittelbaren Eindruck macht, mit der grössten Rücksichtslosigkeit aus der Fülle der Erscheinungen herausgeschnitten ist, ohne dass etwas dazu getan oder davon genommen wäre. Diese Ausschliesslichkeit, diese Konzentration auf die vorliegende Aufgabe, dieses Gefühl, dass das lebendige Wesen, das man vor sich hat, nie wiederkommt, dass es ein Unikum ist in der Welt der Erscheinungen, macht dem Künstler den Gegenstand seines Schaffens zum Ereignis. Er fühlt sich durchdrungen von der Pflicht, der zerstreuten unruhigen Natur gegenüber etwas zu schaffen, was für alle Zeiten dauern und auf den Beschauer einen einschneidenden Eindruck machen soll. Es kam mir dabei vor, als hätte ich in keinem meiner Zeitgenossen diese tiefe Versenkung in die einzelne Er-



F. v. Lenbach.

Der erste Versuch nach der
Natur in Öl!
Schrobenhausen den 1 Sept
1854.

scheinung gefunden, und auch bei der grossen Masse der alten Maler fand ich sie nicht, mit Ausnahme der grossen Herren, der Tizian, Rubens, Velazquez und anderer". „Alle diese Ideen kamen mir, während ich an dem Bildnisse meines Bruders malte. Ich fühlte, dass ich nichts auf der Welt zu tun hätte, als etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen, was auf meinem Bilde den Eindruck einer machtvollen Lebensfülle machen müsse, und dass das nur zu erreichen sei in einer glücklichen Form, aus der alles ausgeschieden wäre, was die Einheit stören könnte, das Licht in einem entschiedenen Rhythmus verteilt, alles gleichsam zu einem dramatischen Moment gesteigert wäre, zugleich aber wieder zur harmonischen Ruhe durchgebildet."



F. v. Lenbach. Porträt

Nach dieser idealsten Anschauung eines Porträtmalers, die auf dem Urboden seiner eigenen Natur erwuchs und am inneren verwandtschaftlichen Zusammenhang mit den alten Meistern zum klaren Bewusstsein, zur realen Tatkraft erstarkte, malte Franz von Lenbach. Aus seinem ursprünglichen, unmittelbaren Instinkt heraus, ohne schulhaften Wegweiser, fand er sich zu den Alten, und lebenslänglich ging er in ihre Lehre, lebenslänglich arbeitete er, unter ihrem Einflusse sich an ihnen messend, an der Verfeinerung seines Könnens. Als ich ihm einmal beim Unterzeichnen einer Skizze von Mommsen zusah, frug ich, während er die ersten Buchstaben zog, ob er denn nie „von" Lenbach unterzeichne? Er hielt ein, sah mich lächelnd an und meinte: „In der Kunst da gibts kein ‚von', da muss man schauen, dass man nachkommt!"

Als Lenbach im Jahre 1893 bei Gelegenheit des ersten Kongresses der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren die gewählte, glänzende Ausstellung alter Meisterwerke im Glaspalast veranstaltete, hielt er eine Rede, die zu den kostbarsten Dokumenten seines Nachlasses zählen darf, die in kurzen Zeitabschnitten immer wieder da gelesen werden müsste, wo Kunst gelehrt, gelernt, im Geist und in der Wahrheit begriffen werden soll. Sie zeigt, mit welchem eindringenden Ernste Lenbach die Fragen der Kunst, die ihn von Jugend auf beschäftigten, durchdrang, wie klar er seine Erkenntnisse feststellte. Er hatte all die forschende Bewusstheit und all die tiefe Herzlichkeit im Verhältnis zur Kunst, die er in den Reynoldschen Reden unablässig bewunderte. Nur fehlte ihm der breite Wirkungsboden, den Reynolds hatte, den sich Lenbach wünschte. Diese Rede Lenbachs kann neben den Reden Reynolds' bestehen, sie enthält das Erfahrungsbekenntnis



F. v. Lenbach. Mädchenkopf

eines scharf denkenden, durchgebildeten Künstlers, der, ein gütiger Mensch zugleich, die goldene Ernte seiner umfassenden Praxis, ein so kostspieliges und kostbares Gut, den Kommenden, den Suchenden fruchtbar machen möchte. Noch wartet Lenbachs mit altruistischer Begeisterung ausgedachter Plan einer praktischen Werkstätte, in der dem Künstler alle nützlichen und bewährten Erfahrungen in der Technik praktisch auf die erprobteste Art übermittelt würden, der Verwirklichung. Ein Lieblingsgedanke Lenbachs war es, eine solche Werkstätte nach seinem Sinne zu gründen und zu leiten. Dass ihm die Stadt oder der Staat diese Lehrgelegenheit nicht gaben, bleibt ein unberechenbarer, unersetzlicher Verlust. Altruistisch war sein Plan, den „Anderen" sollte er dienen, denen, die kommen, wollen, suchen werden, die auf so vielen Irrwegen Zeit, Kraft, zu oft sich selbst verlieren: ihnen wollte er den Weg zu einer technischen Meisterschaft, die er in der modernen Kunst so sehr entbehrte, ohne die keine reine künstlerische Sprache erreicht wird, erleichtern, die rechte Grammatik wollte er ihnen verschaffen. Seine Grammatik, wie hat er um sie geworben und wieder geworben, und wie hatte er sie sich erobert als seinen grundeigenen, unnachahmlichen Besitz!

Vor dem echten Lenbachschen Können stehen die Maler erstaunter wie die Laien. Im Glaspalast in München hörte ich einen der anerkanntesten österreichischen Maler, der selbst Lehrer ist, vor dem Lenbachschen Porträt des Freiherrn von Tucher sagen: „Wie man das macht — wie man das macht — aus der ganzen Ausstellung möchte ich nur dieses Auge als den Inbegriff vollendeter Meisterschaft mitnehmen!" Das Auge! Es interessierte Lenbach immer und überall, nicht nur beim Menschen, auch beim Tiere. Das Auge eines Hundes, eines Fisches, einer Katze, wie konnte er es bewundern! Noch auf einer seiner letzten Reisen interessierten ihn die Augen eines Bockes dermassen, dass er ihn kaufen und nach München vor seine Staffelei haben wollte. Lenbach steigert manchmal seine Darstellungsart, im besonderen die des Auges, bis zur höchsten Virtuosität, wie ein Paganini, der auf der G-Saite ganze Stücke spielte, zeigt er durch das im Auge konzentrierte Leben den ganzen Menschen.



F. v. Lenbach. Lenbachs Vater

Ja, wie er das macht! Ob er mit Bleistift oder Kohle, mit Pastellfarben oder Ölfarben malt, ob er

nur wenige Striche auf den Pappendeckel wirft oder ein Gemälde bis ins tiefste vollendet, er schafft ein Leben, das sich der Wortbeschreibung entzieht, das jede Kleinlichkeitskritik überstimmt, über sie triumphiert. Ob er durch vorbereitende Photographien sein Formengedächtnis kontrollierte — mehr bedeuteten sie ihm nicht, — ob er die Hände vernachlässigte und sich damit eines der stärksten bildlichen Sprachmittel entschlug, ob er dem konservativen Ähnlichkeitsbegriff seine persönliche geistreiche Momentaufnahme und Momentauffassung vorzog, jeder Versuch trägt sein Leben. Wenn er einmal die Hände malen wollte, so sprachen sie wie seine Augen! Und wie eingehend oder wie flüchtig er malte, den grossen Strich, das, was nur er hatte, gab er jedem Bilde mit. Die sichere Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten gab ihm die grosse, oft spielende Ruhe. Mit seinem findenden Blicke, mit seinem findenden Geiste trug er aus allem Schauen und Denken Mittel in seine Werkstatt; er grübelte nie bis zur Beschwerde, er probierte immer von neuem, kühn und wissenschaftlich dabei, ein frohes, angeregtes, lustiges Tun und Gewinnen! Wenn man seine nach Tausenden zählenden, in der ganzen Welt zerstreuten Gemälde nur zur Betrachtung ihrer malerischen Technik nebeneinanderstellen und auf ihre Vielseitigkeit und Fortschritte hin prüfen könnte, alle kritischen Erwägungen würden vor der höheren, mit sich fortziehenden Macht der Lenbachschen Kunst verschwinden. Aus all ihrer Vielartigkeit und Wandlungsfähigkeit stiege die Einheit des Genies Franz von Lenbachs hervor, des Genies, das kann, was es will. Unwiderstehlich zieht es in seine Kreise, vor seinen ruhigen harmonischen Spiegel, zum Mitgenusse seines „paradiesischen" Sehens! Er wollte das Ganze der Welt „paradiesisch" sehen, alles Harmoniestörende ausschalten, kraft seiner Anschauung, an der die Lebenskunst, nicht nur die Malkunst, ihren vollen Anteil hatte.

In der so indirekt und schlecht unterrichteten Aussenwelt denkt man, Lenbach sei ein Mann der Frauen gewesen, im weltlichsten Sinne. Unhuldigend und huldigend habe er zu der grossen Schar der Schönheiten, die zu ihm wallfahrteten, allerlei Spielarten von Beziehungen gefunden, wie sie sich Unwählerische, Ungesättigte gerne vorstellen. Dem war in Wirklichkeit nicht so. Die grosse Auswahl, die täglich nicht nur ihr schönstes Kleid für ihn anzog, sondern auch ihr schönstes Gesicht für ihn aufsetzte, er sah sie im Durchschnitt nur als Objekte seiner Kunst, als Modelle. Dieser malerische Standpunkt war von vornherein der bestimmende in seinem Verhältnis zu ihnen. Er sah nicht das Gesicht, das sie aufsetzten, sondern das, was sie hatten, und wenn ihm das, was sie hatten, sehr missfiel, so setzte er ihnen auch öfters in seinem künstlerischen Geschmack ein anderes auf, gerade wie er ihnen meistens andere Kleider malte, als sie anhatten. Einer grossen Anzahl von Frauen gab er den Ausdruck, den er ihnen wünschte, der auch vielleicht im anregenden Gespräch mit ihm über ihre Züge ging. Ich brachte ihm einmal eine zufällig gefundene Federzeichnung Rembrandts von dessen Frau mit der Aufschrift: „Einen Tag, nachdem wir uns gezankt hatten." So könnte man unter eine Reihe Lenbachscher Frauenporträts schreiben: „Wie sie war, als sie mit mir sprach." Sind doch die Gesichter der meisten deutschen Frauen wie verschleiert, verschlossen — so dicht, wie die der Orientalinnen. Nur ist ihnen der Schleier, die Decke der Schablone, eingewachsen durch den gewohnheitsmässigen, anerzogenen Stillstand



Franz von Lenbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Damenbildnis





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Lulu Heyse





F. v. Lenbach. Blinder Mann mit Kind

der Züge. Das sogenannte „gute“ Betragen, das der individuellen Natur der Frau von den frühesten Jahren an strenge Fesseln auferlegt, viel verhängnisvollere, als sich die Erzieher träumen lassen, wirkt verödend auf ihre Züge. Ehe die Individualität nur recht erwacht, steht sie schon unter der niederhaltenden Macht dieser Erziehung, die jedes lebendigere Mienenspiel eingrenzt, die der Natur keinen freien Spielraum lässt, dies ihr Erbgut, das sie so geheimnisvoll von Individuum zu Individuum zu tragen sucht, unterdrückt.

Die Minorität, die dem verhängnisvollen Einflusse der Schablonenerziehung entgeht und den Mut der Eigenart sich erhält, ist in der Minorität, und diese Minorität verteilt sich in kleineren Teilen auf die gute Gesellschaft des Salons und des Bürgerhauses. Der grössere Teil gehört der guten Gesellschaft der Kunst an, zu der Lenbach jede Frau zählte, die ehrlich bei ihrer Sache war, ob sie sang, wie Lilian Sanderson, schauspielerte, tanzte oder — wie die Schlangenkönigin Schlangen bändigte. Eine kleine Tingeltangelsängerin, von der er wusste, dass sie ihre Mutter ernähre, stellte er mit empfehlenden Worten, die in der Umgebung Ehrerbietung anschlagen wollten, vor — und es war wohltuend zu sehen, mit welcher Besorgtheit er seinerzeit das Gemälde der Schlangenbändigerin, das er ihr schenkte, als sie mit der Hagenbecktruppe abfuhr, in einer Droschke durch seinen Diener zum Zuge schickte: „Damit's ja an das arme Hascherl kommt!“ empfahl er immer wieder.

Die Majorität der von der guten Erziehung abgestumpften, erst äusserlich, dann meist auch innerlich still gewordenen Frauen bemitleidete Lenbach mehr wie die, die kämpfen und für sich einstehen müssen. Wie oft war er von der ganzen Art dieser Frauen enttäuscht, staunend sah er, welch grobe äusserliche Mittel sie anwandten, um ihre Schönheit zu heben, um zu gefallen, unwissend, dass nur das seelische Leben den Blicken das Feuer, den Zügen die Bewegung, der Schönheit das Höhere, auch das Höhere im malerischen Sinne, gibt. Bringt doch ein nicht innerlich geführtes Leben der äusseren Schönheit unvermeidlich böse Folgen; der Strahl, den nur die Jugend in ihrem Jugendglanze an und für sich, unmittelbar verleiht, verschwindet.

Die Frau, die vorwiegend grollt, sich langweilt, gähnt, nur bei Dienstboten und



F. v. Lenbach. Dorfstrasse (Aresing)

Schneidern das Temperament mittun lässt, in der Ehe nur den Hafen des Müssiggangs, des Flirts findet, ihr Gesicht wird immer leerer, — unbewohnt! Wie die grosse Rahel von Varnhagen sagte: „Das ist Gerechtigkeit auf Erden, dass, wie die Seelen, so die Züge werden!“

Lenbach sah auch über die Gesichter solcher Frauen Lichter und Schatten huschen, sah auch in ihnen die modellierenden Spuren von dem Lachen des Glücks, von dem Weinen des Schmerzes, das das wohl- und wehtuende Leben jedem Menschen bringt. Wo aber das Spiel des Lebens, das mit seinen wahren Geschöpfen am kühnsten spielt, sein bildhauerisches Werk in die Züge eingetragen hatte, da gab er in grossen, wahren Zügen dieses redende Werk wieder, wie z. B. im Porträt von Frau Hedwig Dohm, einer Frau, die so aufrichtig beichtet, verteidigt, für ihre Erkenntnisse einsteht. Wie veranschaulichte er den Schmerz, den er in der Seele und in den Zügen der Dame in Schwarz las, die als trauernde Frau ihrer Trauerklage durch Lenbachs Kunst eine Sprache gibt, die dem von ihr Beweinten das dauerndste Denkmal setzt und lauter von Witwentrauer spricht, als Hunderte von Genrebildern, die sie darzustellen suchen. Die nur schönen Frauen ahnten wohl in den seltensten Fällen, wie viel wertvoller ihm die belebten, die so oft die alten waren, malerisch und menschlich galten. Er gab der jungen Schönheit, was ihr zukam: sein Entzücken am „farbigen Abglanz“. Aber ihm als Mann und Mensch näher, wirklich seelisch nah zu treten, das war nur wenigen Frauen gegeben. Die Vielzuvielen, die sich mit seiner Gunst schmücken, werden sich das im Kämmerlein der Wahrhaftigkeit zugestehen müssen.

Lenbach war kein genusssüchtiger, kein unruhiger Mann. In seinem gesunden persönlichen, liebenden, dankbaren Verhältnisse zum Leben und zur Kunst, das ihn ganz erfüllte, fand er in dem subjektiven Sturm und Drang, der ihm auch nicht erspart blieb, immer wieder sein Gleichgewicht, Mal- und Gedankenarbeit, Befriedigung! Noch als jüngerer Mann sagte er oft, wenn er sich aus der lauten Gesellschaft der Huldigenden zurückzog und sie seinen Damen überliess: „Meine Frau ist die Kunst!“ Die Frauen, die er mehr oder weniger flüchtig neben ihr liebte, waren meist „unsicher“, wie er so oft bezeichnend sagte. Aber da war die Stelle, wo er seiner aufflammenden Schönheitsfreude Opfer bringen musste, wo er seine Lebensgefahren erfuhr. Ein goldglänzendes Haar, ein schlanker Hals — die übrige Schlankheit war nicht sein Geschmack, er ging auch darin mit den Alten, mit der Antike und Rubens, — eine ihm interessante Teintnüance, solche Sehzauber legten sich wie farbige Schleier über sein Urteil. Er ermass erst dann die Entbehrungen und die Opfer, die er für solchen unsicheren Zauber aushielt, als er eine wahre Liebesehe mit einer Frau schloss, die „sicher“ nur für ihn lebte. Durch sein lebenslängliches Liebesverhältnis zu seiner Kunst und ihrer freudvollen Arbeit ward er sich seiner früheren seelischen Entbehrungen nur zeitweise bewusst. Er wich auch diesem Bewusstsein mit allen Möglichkeiten seiner Lebensanschauung und



F. v. Lenbach. Kopf eines Bauern



F. v. Lenbach. Knecht und Magd vom Heimathofe des Meisters

Lebenskunst aus. Verfolgen, aburteilen, richten, gar strafen war nicht seine Sache. Der Gemeinheit wich er aus, „den Regenschirm aufspannen, wenn's regnet", sagte er und spannte den breiten, dachstarken Schirm seiner unabhängigen Lebensanschauung auf — und malte! Er hätte gern immer Sonnenschein gehabt, aber er verlor keine Kraft an utopische Wünsche, er suchte sich einzurichten. Als ihn eines Tages eine Missionärin des Weltfriedenvereins für ihre Sache gewinnen wollte, stimmte er scheinbar zu: „Ja, ja, i will schon Mitglied werden! Da sorgen's aber zuerst, dass sich die Fische unterm Meeresgrund nicht mehr fressen, da geht's auch zu wie bei den Geheimräten über dem Meeresgrund! Und dann gründen Sie gleichzeitig einen Verein gegen's Regenwetter. Wenn das geschehen ist, dann helf' ich dem Weltfrieden."

Im Grunde seiner fühlenden Seele wusste er zu viel vom Lebenskrieg. Er hatte das wahre Buddhamitleid mit allem, was leidet. Wenn er bei nächtlichen Heimwegen Kanalarbeiter sich plagen sah, griff er tief in seine Tasche. Beim Anblick eines Stiergefechtes in Spanien fiel der starke Mann tatsächlich in Ohnmacht. Wenn ihm ein geknebeltes Tier begegnete, wenn er eine Gruppe von den stummen, uns verfallenen Tieren in einen Waggon eingepfercht sah, brauchte er immer eine Zeit, sich von dem Mitleidsweh zu befreien, wieder zur künstlerischen Lebensfreude zu gelangen. Dies tiefe Schauen vom Weh der Kreatur, das war es, was seine Lebensanschauung zu einer so grosszügigen, zu einer urchristlichen machte. Jeder Existenz, jeder Individualität ward er gerecht, er verfiel nie in den unheilvollen, allgemeinen Fehler, den anderen nach dem eigenen Mass und Geschmack zu beurteilen. Die mit ihren Prinzipien massen, die zählte er zu den Ungerechten. „Was helfen Prinzipien", meinte er, „die hat man wie gesattelte Pferde im Stall stehen, und wenn sie ein Temperamentsmensch reiten will, werfen sie ihn ab. Und der echte Prinzipienreiter verfüttert sein bisschen Verstand für sie". Wer wie Lenbach in sich die Buddhakraft trug, die zu empfinden zwingt: „Der andere bist Du", der beruhigt, versteht, beschenkt, was zu ihm kommt. Aber er bedarf vor der Gewalt des Mitleids, vor dem Schrecken des eigentlichen Wissens der Weltflucht! Und Lenbachs Weltflucht war seine Kunst. Ihm war es vor seiner Staffelei so wohl, ob sie in Schrobenhausen, in Aresing, in Weimar, in den Sälen des Prado, in Madrid oder in Makarts Nebenzimmer in Wien, in Varzin und Friedrichsruh oder im Palazzo Borghese in Rom oder in seinem königlichen Atelier in München stand. Von ihm gilt, was er von Makart sagte: „Weisst, wenn dem sein Haus und sein Atelier abbrennt und man stellt ihm einen grossen Käfig in den Garten und Staffelei und Leinwand und alles dazu, so geht er in den Käfig hinein und malt ruhig weiter".

Schaffen, künstlerisch Schaffen war Lenbachs alle Kämpfe und alle Depressionen überwindende Lebensfreude. Wenn man nach Monaten in sein Atelier kam und neben seiner grossen Kunst auch die grosse Zahl der entstandenen Werke bewunderte, meinte er: „Das ist doch nicht zum Staunen, ich tu' ja auch nix als malen". Er war schwer zu anderem Tun zu überreden. Nur wenige weltliche Vergnügungen lockten ihn. Das heutige Theater fand er grob in seiner Ausstattung, die „Spritzlichter" waren ihm entsetzlich, die grellen Theatereffekte beleidigten sein Schönheitsgefühl, gingen gegen das, was er den „Takt" in der Kunst nannte. Von den Konzerten hielten ihn die langen, zusammenhanglosen Programme zurück. Zu Spaziergängen hatte er, dem Tätigkeit Freude war, keine Geduld. „Die Berge achte ich, aber ich liebe sie nicht", sagte er. Wenn man ihm die gesundheitliche Bedeutung des Spazierengehens vorstellte und ihn dazu überreden wollte, zitierte er gerne den Schrobenhauser Schuhmachermeister, der nie ausging und sechsundachtzig Jahre gesund blieb.



F. v. Lenbach. Sonnenbad

In all seiner hohen persönlichen Kultur blieb er in den Lebensgebräuchen der einfachste, bedürfnisloseste Mensch. In der Jugend, nach einer schweren Erkrankung, lebte er jahrelang von Milch und Brot, trennte sich dann schwer von der vegetarischen Nahrung und sprach oft und immer mit Begeisterung von dem Hausbrot, das seine Mutter damals buk. Während seines ersten italienischen Aufenthalts, der Landessprache nicht mächtig, bestellte er sich mit dem Worte „anche" sein „Manzo" (Rindfleisch) und Risotto. Und lebenslänglich zog er ein Suppenfleisch allen Delikatessen vor. Seine einfache Lebensweise trug sicher ein gutes, segensvolles Teil zu seiner Krafterhaltung bei. Schaffte er doch mit den kürzesten Unterbrechungen von morgens bis abends, immer geistig beschäftigt, gepackt, interessiert! Und allem, was ihn interessierte, ging er auf den Kern. Er besass die umfassendste Kenntnis aller bildenden Kunstschätze Europas, er vertiefte sich in die Betrachtung ihrer Nachbildungen, in die Biographien ihrer Meister, und was ihn freute, trug er unter sein Dach. Gute Nachbildungen schätzte er hoch ein. An seinem Geschmack, an seinem angeborenen, unbeirrbaren Schönheitssinn hatte er den auserwähltesten Führer. Wohin der nicht mitging, drehte er um. Wo er aber hinführte, da ward Lenbach kein flüchtiger Gast, da blieb er aus Liebe. Und was ihn interessierte, das liebte er, in dem Sinne, dass er seine ganze freudige Wärme einsetzte, ein Zusammenhang, der in seiner gefühlsstarken, unmittelbaren kindlichen Natur begründet war. An Lenbach bestätigt sich deutlich die scheinbar gewagte und doch aus der Wahrheitsquelle der Erfahrung geschöpfte Erkenntnis: dass ein sicherer Massstab für das echte, natürliche Urwesen eines Menschen in dem lebendigen unmittelbaren Besitz



F. v. Lenbach. Der rote Schirm

von Kindlichkeit besteht, den ihm die Kultur nicht entreissen konnte. Lenbach hat innerhalb seiner mächtigen Entwicklung das Kindliche behalten, das ja auch zugleich das Unbefangene, Vorurteilslose, Gütige, Liebevolle ist. Keine noch so scharfe, intellektuelle Fähigkeit — so sicher, wie seine Brille, benützte er seine Intelligenz, — entfernte ihn von der Schätzung, die sein Gefühl ausgab, so oft er auch bei dieser Schätzung in Verlust geriet, betrogen und ausgenützt wurde. Er, der zu einer leichtgläubigen Optimistin, die sich einen wohlbedachten Tauschvorschlag, im Glauben, es sei ein freundschaftliches Anerbieten, an ihn auftragen liess, lachend sagte: „Ein Schutzengel hast, wie ein Hausknecht!“ Er hatte einen herkulischen Schutzengel. Aber: das grosse Fazit seines Lebens sprach zu seinen Gunsten, ein so warmer Mensch wagt mehr, aber er gewinnt auch mehr. Im Gewinn und im Verlust ward auch Lenbach der Reiche in sich. Er führte eben nicht den kleinlichen Haushalt, in dem nur das kleine Einmaleins, das Mein und Dein, das täglich Einnahmen und Ausgaben geoıdnet sehen will, die ökonomische Wirtschaft bestimmt. Er rechnete mit der Einsicht in den Grossbetrieb des Lebens, an ihm gemessen sah er das Eigene in verjüngtem Massstab und ward durch den Ideengang, zu dem sein Fühlen und sein Erkennen führte, der versöhnenden Überlegenheit teilhaftig, die zugleich Bescheidenheit ist, die „sich bescheidet.“ Vermöge seiner grossen Lebensanschauung, die die Unabänderlichkeit der Dinge schauernd einsah, wich er dem Weltschmerz aus. Er spielte! spielte so lustig und interessiert mit der Kunst, mit der Natur, mit den Karten. In der historischen Allotria, wo er viele seiner Feierabende verbrachte, wo klassische Zeugen seines Humors, wie das Gemälde des Fisches und der Henne, die Wände schmücken, da tanzte sein Witz über alle irdischen Dinge hinweg, da lachte er über das Kunterbunt des Welttheaters und — spielte. Wer auch mit ihm tarokte, ob dieser verlor oder gewann, menschlich gewann er immer.



F. v. Lenbach. Landleute vor einem Unwetter flüchtend

Das Welttheater! Wer von seinen Zeitgenossen kannte es, wie er? Er kannte die Bühne und die Kulissen, die Throne und die Versenkungen, die Übeltäter und die Helden, die Statisten und die Souffleure. Wenn er mit dem tiefen Ernst seiner Erkenntnis in das Welttheater hineinsah, wenn er davon sprach, erfassten ihn so echt, so erschütternd, wie es die antike Tragödie hervorruft, Schrecken und Mitleid. Er flüchtete, um sie zu vergessen, er

vergass sie an seiner Kunst. Er spielte! Wie Wilbrandt von ihm sagt: „zuerst von einer grossen Erscheinung stark gepackt, tief erfüllt, dann die zum Sehen geschaffenen Augen mit berufsmässigem Ernst und Eifer spannend, dann frisch in einen Genuss hineintauchend, zuletzt mit ansteckender Satyrfröhlichkeit seine unzerreissbare Fahne schwenkend, den göttlichen Humor, der ihm noch jedes Erdenleid unter die Füsse zwang." Er spielte, aber mit tiefem Sinn und Sinnen. Sein Geist verband ihn intim mit allem Verwandten. Von Tizian und Rubens, von Velazquez, von Reynolds sprach er wie von Menschen, mit denen er entzückt, begeistert, unter ihrem Einfluss stehend eben verkehrte, wärmer, unmittelbarer als von den Kollegen, mit denen er äusserlich lebte. Alles, was je über sie geschrieben wurde — das Memoirenhafte, unmittelbar von ihnen Kommende, zog er vor, — hatte er gelesen. Mit der tiefsten Gründlichkeit hatte er ihre Werke geschaut, ihre Entwicklung verfolgt. In ihre Technik drang er ein, wie in ihr persönliches Leben. Er liebte sie mit dem leidenschaftlichen Feuer, mit dem die warme Seele das einmal Erkannte, Bewährte, das ihr wirklich Verwandte, Fruchtbare, Treue festhält und feiert. Wie konnte er seine alten Meister immer wieder bewundern, mit Andacht und Ehrfurcht! Wie wies er immer wieder auf die unsterbliche Schönheitsgewalt und auf die unsterbliche Lehrkraft ihrer Werke hin, wie rief er sie auf, als die Modernen eine neue, von ihnen losgelöste, ganz befreite Kunst auf ihre Kriegsfahne schrieben! Wie ordnete er sich den alten Meistern unter! Als ich ihm eines Tages von einem jungen Künstler die Versicherung bestellte, er, Franz von Lenbach, sei und bleibe sein Ideal, frug er mit seinem reizenden Humor: „Meinen Sie's gut mit dem? Sagen Sie ihm, er soll sich gscheidter an Tizian halten". Er hielt sich durch sein ganzes Leben und Schaffen hindurch an Tizian, an Rembrandt, an Rubens, an alles Grosse der alten Kunst und an die Urquelle, von der sie nicht trennt, sondern zu der sie führt, an die Natur. Auch in diesem Sinne blieb sein Leben eine harmonische Einheit. Seine Wesensart löste alles in sie auf, und wenn man seine Entwicklung überschaut, nichts stört diese Einheit. Aus jeder Meinung, aus jedem menschlichen und künstlerischen Tun spricht sie ihre Sprache. In allen Enwicklungsphasen, in allen Arbeiten, in allen Kämpfen und Enttäuschungen, in allen Erfolgen blieb er sich im Wesensgrunde gleich, an allem erstarkte seines Wesens Einheit, dieser gesunde Urboden seiner Kunst.

Es war ein warmherziges, energisches und lebenslustiges Kind, dieses Landbaumeisterskind in Schrobenhausen, das unter sechzehn Geschwistern in den bescheidensten Verhältnissen im wahren Sinne des Wortes „gross" wurde. Keine werktägliche Dezembernacht war es, als im Weihnachtsmonat des Jahres 1836 Lenbach „das Licht der Welt" erblickte. Diese zwei Kinderaugen, sie waren berufen und auserwählt, das Licht, die Sonnenseite dieser Welt zu sehen! Es mag ein grundlegender erzieherischer Lebenssegen Len-



F. v. Lenbach. Eselstudie


Lenbach und seine Reisegesellschaft in Ägypten

bachs gewesen sein, dass er in der ländlichen Stille eines von malerischen Mauern und Türmen umgebenen Städtchens aufwuchs, das, wie er gern sagte, nicht viel grösser war als der Münchener Glaspalast. Kein Talententdecker tauchte glücklicherweise in dem weltfernen Neste auf. In dem kinderreichen Hause des Landbaumeisters Lenbach ward dem einzelnen keine Beobachtung zuteil, die Individualität behielt ihre pflanzliche Ruhe. Zu der pflanzlichen Ruhe, zu dem ungestörten Einsaugen von Luft und Licht, zu dem Raufen und Spielen im Freien, das Lenbach ein lustiges Räuberleben nennt, bei dem es auf ein paar Löcher im Kopf nicht ankam, traten die einheitlichen Eindrücke, die des Vaters Handwerk mit sich brachten. Von diesem Vater gingen die stärksten Eindrücke aus, die das Kind und der Knabe Franz empfingen. Natürlich sah der Knabe dem intelligenten Vater beim Hantieren, beim Zeichnen und Bauen zu, und sein Sinn für rhythmische Bewegungen und feste Normen wurde ohne jede unterbrechende Zerstreuung auf einheitliche Art geweckt. Der weise erfahrene Erzieher würde keine andere Methode wählen: die Anschauung einer Tätigkeit, die dem Kinde nur Fassbares im Spiel einfacher Erscheinungen zeigt, in denen eine Zweckmässigkeit zu so sichtbarer gesetzmässiger, rhythmischer Geltung kommt, wie beim Bauen; „wo eins das andere sicher trägt, wo die Gemeinschaft Kraft zu Kraft vereint." Diese gesunde Schulung der kindlichen Anschauung wurde von der Schrobenhauser Lernschule nicht gestört.

Eine unbegrenzte Ungebundenheit zu Gunsten seiner gesunden inneren Entwicklung genoss er bis zu seinem elften Jahre, bis ihn sein Vater in die Gewerbeschule nach Landshut schickte. Erst da lernte Lenbach eigentlich lesen und schreiben. Es ist charakteristisch für ihn, dass er in der Religion schwach befunden wurde, sich aber in der Mathematik auszeichnete.


Lenbach und seine Reisegesellschaft in Ägypten

Als Lenbach mit vierzehn Jahren in sein Elternhaus zurückkehrte, beschäftigte ihn sein Vater beim Plänemachen und Bauen; das Bauen freute ihn mehr als das Plänezeichnen; an einer Kapelle durfte er zu seiner Freude selbständig eine Mauer aufführen. Die Handwerkstätigkeit hielt ihn nicht fest, sie genügte dem erwachenden Maler nicht. Ermutigungen und Förderungen



F. v. Lenbach. Flucht nach Ägypten

trug ihm der Zufall zu. Ein altes Bild, eine Kreuzabnahme von Christof Schwarz, eines Ingolstädters aus dem 16. Jahrhundert, kopierte er so, dass es kaum von dem Original zu unterscheiden war. Aber erst der Tod seines Vaters brachte die äussere Entscheidung, die Wahl des Malerberufes. Der erste, der Regel folgende Schritt führte ihn in die polytechnische Schule nach Augsburg. Aber wie tot war ihre Lehre gegen die freie Wald-, Wiesen- und Gassenschule von Schrobenhausen, wie wenig bedeuteten ihm die mühseligen Zeichnungen nach Julienschen Lithographien! Als Sonntagsfreude, als Erholung versuchte er, in Öl zu malen. In einem Nadlergesellen, der eine grössere technische Erfahrung hatte, fand er einen Kameraden. Er blieb nicht bei ihm, er verliess den Zeichenlehrer wie ihn; er flüchtete sich zu den Alten in der Augsburger Galerie und kopierte. Lange hielt er dieses der Natur abgewandte Tun nicht aus. Ihn zog es nach Schrobenhausen zurück in die Freiheit, in die Nähe des Malers Hofner, der, nur vier Jahre älter als Lenbach, auch ein Maurersohn aus dem bei Schrobenhausen gelegenen Dorfe Aresing, ein starker Anziehungspunkt für Lenbach war. Hofner hatte schon eine gewisse Kunstübung voraus und konnte Lenbach technisch anleiten.

Das kleine Gemälde, „Der erste Versuch nach der Natur in Öl", wie Lenbach selbst an das Bildchen schrieb, ist ein Zeuge seiner künstlerischen Kraft, sein erster verheissungsvoller Schritt auf dem Wege zur eigenen Kunst. Achtzehn Jahre war Lenbach alt, als er dieses malte. Damals hielt er Hofner für den Talentvolleren. Nur fiel ihm allmählich auf, wie sich Hofner mehr quälte als er. Er malte mit ununterbrochener Leichtigkeit und Lust. Was ihm nicht genügte, stellte er zurück und fing Neues an. Alles Getane war ihm ein Ansporn fürs Kommende. Er malte alles, alles, was ihm unter die Augen kam, wie er selbst sagt: „Pferdehufe, ganze Pferde, halbnackte Bauernjungen oder auch bloss ihre Beine und Füsse, wenn sie diese von einem Zaune oder einer kleinen Erhöhung herabschlenkern liessen, wo es starke Schlagschatten gab. Mit Vorliebe malte ich auch halbverfallene, zu den Bauernhäusern emporführende Steintreppen in starker Beleuchtung. Besonders gefielen mir auch die grossen Strohhüte und Sensen der Bauern; ich malte mit einem Worte alles Mögliche mit einer wahren Leidenschaft und rastlosem Fleisse. So kam es, dass ich schon mit sechzehn Jahren mein Brot als Maler zu verdienen anfing. Ich malte alles, was vorkam, besonders Votivbilder. War irgendwo ein Unglück geschehen oder ein Bäuerlein aus drohender Lebensgefahr errettet worden, so musste ein Bild nach Altötting gestiftet werden. Auf so einem Bilde standen oder knieten wie Orgelpfeifen der Bauer, die Bäuerin und die Kinder nach der Grösse aufgestellt. Ich bekam einen ganzen Gulden per Kopf und das machte bei fruchtbaren Familien oft eine recht hübsche Summe. Mein Ideal war damals, täglich einen Gulden

zu verdienen, und ich war dabei viel glücklicher als später, wo mir die Gulden viel zahlreicher ins Haus kamen. Ich malte nicht bloss Votivbilder, sondern auch Porträts, Schützenscheiben, Rahmen, Schilder und anderen Kram dieser Art."

Der Begnadete, der Auserwählte hat eine Stimme in sich, die nicht verstummt, die stärker ist, als alle wirklichen Stimmen der Aussenwelt, die sich wie eine treibende Kraft über alle Tagesstimmen hinaus geltend macht, die wie ein Columbusglaube führt!

Diese führende Stimme gab Lenbach alle Energien, die ihn „seinen" rechten Weg finden lehrten. Sie war es, die ihn morgens um vier Uhr weckte, ihn einen fast sechzehnstündigen Fussmarsch, den er oft barfuss ging, nach München zurücklegen liess, manchmal nur, wenn er besonderes Verlangen hatte, seine Lieblinge in der alten Pinakothek zu sehen. Wie ein Gläubiger vor den Hochaltar, so ging er zu ihnen. Es ist ein Bild voll Wirklichkeitspoesie: der grosse, elastische blonde, jünglinghafte Mann, der fliegenden Schrittes die stille Strasse geht, nach dem Wahrzeichen Münchens, den Frauentürmen, ausspähend, schöne Bilder als Wegziele im Sinn. Die frommen Märchen von wegweisenden Engeln, von führenden Sternen, von dem überirdischen Vogel, der neben dem wandernden Knaben herfliegt und ihm ins Ohr singt: „Wandre nur zu, König wirst Du!", alle die Wunder, durch die der Mensch der geheimnisvollen Gewalt einer inneren Stimme Gestalt geben möchte, werden bei der Vorstellung dieses frohen Wanderers wach. Er war glücklich unter der Führung dieser Stimme. Er fühlte: „Die führt zu meinem Land, zu meinem Paradies, ich mal' es mir". Es war die Zeit einer köstlichen Selbstentdeckung, die dem Begnadeten offenbart: Wo Dein Wille ist, da ist Deine Kraft, — fern von dem schrecklichen Zwiespalt, mehr zu wollen als zu können.

Und alles Können kam über Lenbach wie eine Gnade. Welche freie Sicherheit spricht aus der Zeichnung: „Bei der Nacht hab' ichs gemacht", welch ein Finden und Geben des Wichtigen! Welche Kraft offenbart sich in den frühesten Porträts seiner Umgebung, aus denen der Bauern und Dienstboten! Was an Leibl als höchstes Resultat mühevollster Arbeit, als Ereignis gerühmt wird, da ist's getan, spielend und malerischer getan! Es war die innere Stimme oder der herkulische Schutzengel, der Lenbach immer wieder nach Schrobenhausen-Aresing zurückführte. Kurze Stationen in einer Bildhauerwerkstätte, im Atelier des badischen Hofmalers Gräfle, eines Schülers Winterhalters, trugen nur zu seiner energischen Rückkehr zur Natur, zu seiner Selbständigkeit bei.

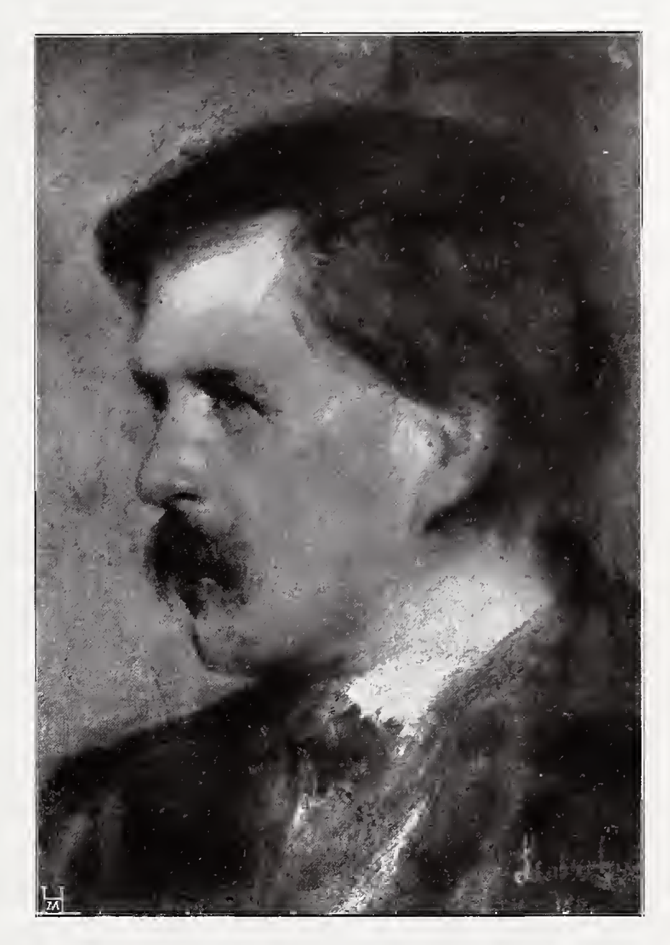
Einen Teil der da entstandenen Studien brachte Lenbach eines Tages zu dem damaligen Grossen von München, zu Piloty. Dieser forderte ihn sofort zum Eintritt in seine Schule auf, die Lenbach während zweier Winter besuchte; im Sommer blieb er auf seinem Lande im Freien, in der Sonne. In der Zeit, die er zum Teil in der Pilotyschule verbrachte, malte er die zwei Bilder: Bauern, die sich vor einem Gewitter in eine Kapelle flüchten, und den Titusbogen. Das Bauernbild stellte er im Münchener Kunstverein aus und erhielt dafür 450 Gulden, mit dieser Summe noch ein Staatsstipendium von 500 Gulden. Vermöge dieses „Reichtums" konnte er den Traum einer Reise nach Italien verwirklichen, Piloty begleiten! Welche ersehnte bunte Fahrt, mit der Post nach Innsbruck, Verona, Mantua, Bologna, Florenz, Rom! — „In dem

für mich bedeutungsvollen Jahre 1858 erlebte ich also meine zwei ersten Monate in der ewigen Stadt. Ich muss gestehen, dass ich damals in eine Art Sonnenfanatismus hineingeriet, wie jetzt die Parole ‚Licht, mehr Licht!' Mode geworden ist. Es war ein famos farbiges Treiben, was mir damals vorschwebte und woraus das grosse Bild ‚Der Titusbogen' entstanden ist. Ich stellte dar, wie in aller Frühe die Campagnolen durch den Bogen ziehen — so ungefähr à la Robert — ein Vorgang, der mir ausserordentlich gefiel. Immer zwischendurch in diesem begeisterten, ja fanatischen Studium nach der Natur habe ich, wie ein kleiner Verbrecher, der sich dunkel bewusst ist, dass er auf unrechtem Pfade wandelt, nach meinen geliebten Museumsgefangenen, den Werken der grossen Meister hinübergeschielt und habe Velazquez, Giorgione, Tizian u. a. im geheimen als meine Heiligen angebetet; diesen Halbgöttern gegenüber war ich aber durch mein praktisches Tun in eine schiefe Stellung geraten." Diese charakteristische Schilderung, die eine wahrhaftige, zu der Kenntnis des Malergeistes von Franz von Lenbach grundlegende Skizze aus einem bedeutenden Moment seiner Entwicklungsgeschichte ist, gibt dem Bilde des Titusbogens einen wertvollen, interessanten Hintergrund und bezeichnet mit seinen eigenen Worten sein dauerndes Verhältnis zur Natur und zur Kunst, wie er immer weise und temperamentvoll zugleich abwog und keiner der beiden geliebten Grossmächte untreu werden konnte. Mit den grossen Eindrücken aus Italien kehrte er in die bayerische Dorfheimat zurück. Die italienischen Kinder, die er als Staffage seines Titusbogens brauchte, malte er in Aresing. „Um sie als kleine Italiener malen zu können, musste ich mir die germanischen Knirpse von Aresing erst braun brennen. Die Jungens, denen ich königliche Geschenke machte (6 bis 12 Kreuzer), begeisterten sich für mein Projekt und lagen tagelang in der Sonne, bis ihnen die Haut abging. Einer von diesen Gebrannten, gemalt im Jahre 1859, hängt in der Schack-Galerie. Solche Bilder malte ich damals viele."

Von diesen vielen sind köstliche in der Lenbachausstellung zu sehen, voll Sonnenlicht, wie das der Strasse von Aresing, wie das der beiden Knaben am Rain, wie das sonnengoldene Bild mit dem roten Schirm. Den roten Punkt, ob er ihn in der Mütze des Bauernjungen fixiert oder in dem aufgespannten, roten Schirm, er hielt ihn fest, den geliebten Brenn- und Feuerpunkt in seiner Farbenskala.

In diese sonnenfreudige Zeit der Freilichtmalerei, die seine freigewählte Naturschule war, fiel der Ruf Franz von Lenbachs an die Kunstschule in Weimar. Piloty, der ihn vorgeschlagen hatte, liess ihm die überraschende Nachricht durch einen athletischen Boten mitteilen und um sein schleuniges Kommen bitten. Und Lenbach im Vollgefühl seiner körperlichen Kraft rannte mit dem Riesen und dem Stellwagen um die Wette nach München. Auf halbem Wege ward der Riese lahm, — neun deutsche Meilen wollen gerannt sein, — aber Lenbach huschte weiter, „wie ein Wiesel". Er hatte Freude an seiner Schnell-Laufkraft, eine Freude, die oft zum Ausdrucke kam, auch als er mir erzählte, wie ihm eines Tages in Neapel, als er an einem Vorfenster stand, die Brieftasche mit seinem ganzen Reisegeld gezogen wurde. Er sei dem gewandten Dieb nachgerannt, ohne ihn zu erwischen. Ich frug, ob er sich geärgert habe? „Nein, gefreut hab' ich mich, dass ich so laufen kann!"

So lauffroh ging er seiner Professur entgegen, die ihn aber nicht lange hielt. Er, mit Böcklin und Begas, die zugleich mit ihm berufen waren, kamen zu früh in die Goethestadt, die neue Schule war noch nicht fertig. Sie sahen sich die Umgebung an, entdeckten auch gute Tropfen und debattierten im Freien und unter Dach über die Kunst und ihre Geheimnisse. Nach anderthalb Jahren trieb Lenbach die Erkenntnis fort, dass er lernen müsse, anstatt zu lehren. Und wie viel er schon konnte, beweisen die Gemälde aus der Weimarer Zeit, die er zu lustiger leichtsinniger Stunde das Stück um einen Gulden verkaufte und damit den Käufern Schätze schenkte. Mit dem energischen Abschütteln der Professur ging Lenbach wieder zu seiner ganz freien Lebensführung zurück. Eine Kopie nach dem Rubensschen Gemälde, Helene Fourment, mit ihrem Kinde auf dem Schosse, brachte ihm indirekt die Beziehung zu dem Grafen Schack. Und Lenbach war es, der den Grafen Schack durch die Energie seiner begeisterten Überzeugung zu dem Kopieren alter Meisterbilder für seine Galerie bestimmte. Um ein jährliches Gehalt von tausend Gulden und den Ersatz der Reisespesen übernahm Lenbach diese Aufgabe, der ersehnten Reise- und Malgelegenheit froh.



F. v. Lenbach. Arnold Böcklin (Jugendbildnis)

Lenbach behauptete immer, er habe seinen Aufenthalt im Prado, so weit es nur menschenmöglich war, ausgenützt. Vom frühen Morgen bis zum sinkenden Abend — als Tagesmahlzeit eine Flasche Wein und ein Stück Brot dabei — habe er gemalt und gemalt. Er verliess Spanien unter dem Eindruck der klaffenden Gegensätze: Kunstschönheit, Naturschönheit, Menschenschönheit, aber keine Heimstätten für Menschen, kein Mitleid für Tiere und Menschen, Roheiten überall.

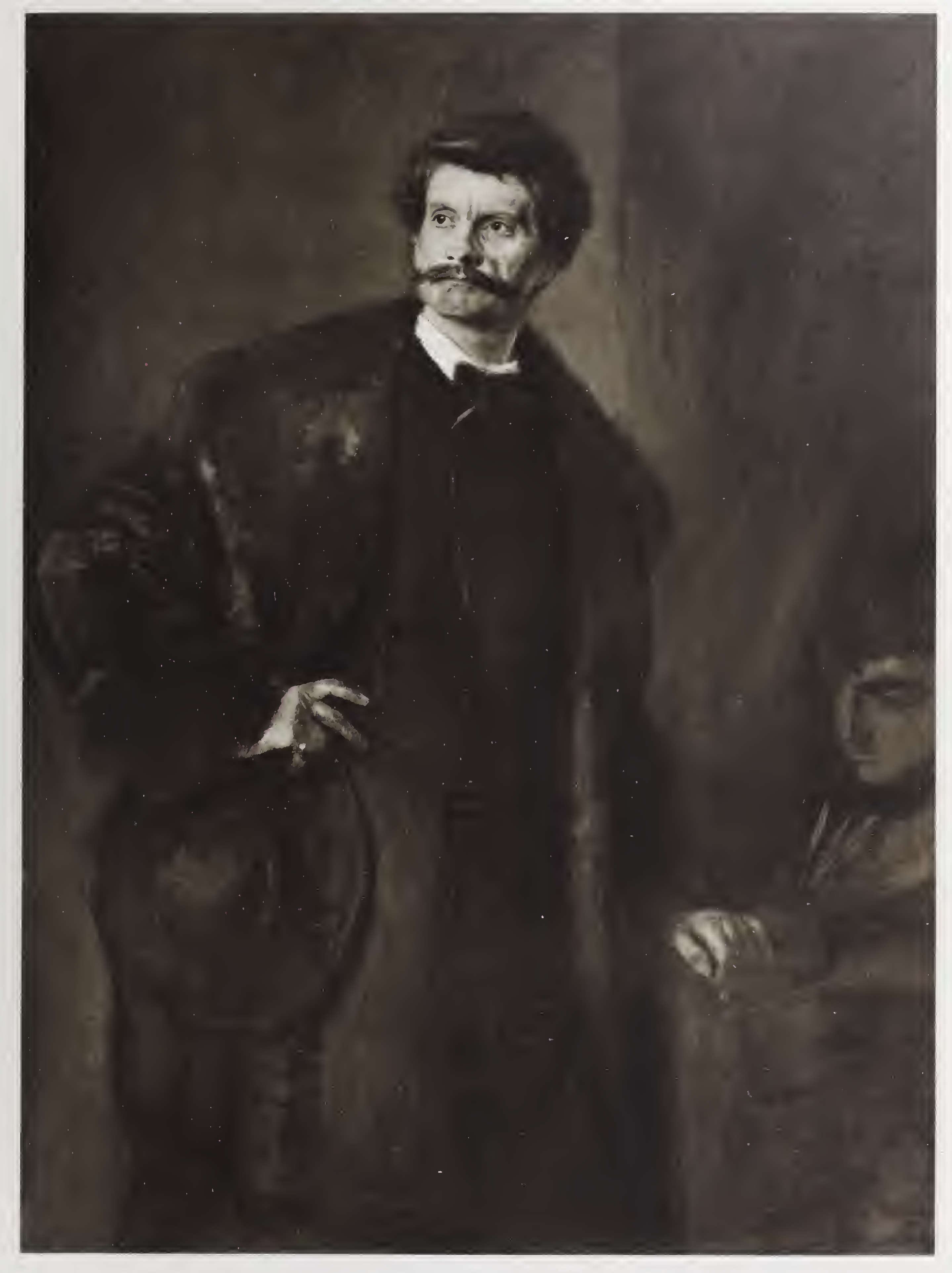
Im Jahre 1867 kehrte Lenbach nach München zurück mit einem neuen Reichtum von künstlerischen und menschlichen Eindrücken und Anschauungen. Bei seinem umfassenden Interesse an allen Erscheinungen, bei seinem Schauen war der Kreis seiner Malobjekte weit gezogen, und nur als Frucht weiser Beschränkung und zugleich menschenzugewandten Erkennens gab er dem „Menschenmalen“ das Vorrecht. Seine Jugendwerke zeigen, mit welcher Sehkraft und Freude er Tiere und Landschaften wiedergab. Lebenslänglich hatte er den Wunsch, über die Grenze des Porträtmalens hinauszugehen, wie in dem Bild: „Allegorische Szene“. Aber ein Auftrag nach dem anderen hielt ihn fest. Seine erste Porträt-Ausstellung in München erregte allgemeines Aufsehen und — Kopfschütteln. Das war anders, als das Bisherige von heute, ganz anders. Das war fremdartig, stand selbständig da, warb nicht mit

äusseren Effekten, erinnerte wohl an die Malart der Alten, hob sich aber durch die Ähnlichkeit mit ihnen keineswegs auf, ein grosses ureigenartiges Etwas machte sich kraft seiner Selbstherrlichkeit geltend! Das vielköpfige „Man“ weiss sich mit Selbstherrlichem zuerst nie zurecht zu finden, das vielköpfige, schwankende, autoritätsbedürftige — oder — leithammelbedürftige „Man“ setzte hinter den Namen Franz von Lenbach ein staunendes, erwartungsvolles, neugieriges Fragezeichen, viel bereiter zu zweifeln als zu glauben! Es liegt in der Natur des deutschen „Man“, jedem unbekannten Anderen, Grossen zuerst misstrauisch zu begegnen, ja: es zu bekämpfen. Die Grössen aller Zeiten hatten der deutschen Allgemeinheit, diesem „Man“, keinerlei Beistand in den Kämpfen ihrer Entwicklung zu danken. Es hat ihnen gegenüber keinen Grund zum Stolzsein auf sein Urteil, nicht einmal zu einem guten Gewissen. Siehe Dürer, Goethe, Bismarck, Schopenhauer! Ist aber einmal sein bösartiger Widerstand durch beharrlich eindringende Kraftproben überwunden, so wird es in blitzartigen, unvermittelten Übergängen stolz auf das, woran es kein Verdienst hat. Der Deutsche ist der Zweifler an sich! Dem Neuen, ihm Fremden in der Kunst tritt er von vornherein schon verneinend gegenüber, wenn er nicht durch Hörensagen, durch das Ohr, voreingenommen wurde. Dem geprägten fremden Urteil traut er mehr wie seinen eigenen Augen. Eine verhängnisvolle Urteilslosigkeit in der Kunst liegt sehr tief bei ihm, hängt mit der methodischen Unterdrückung aller Ursprünglichkeit durch die Schule zusammen. Sie ist die Hauptmitschuldige, dass unter den 50 Millionen gutunterrichteter Deutscher Millionen von Menschen den wahren, freudebringenden Weg zur Kunst nicht finden. Sie stellt gedächtnismässiges Wissen an die Stelle von lebendigem Schauen. So beurteilen ihre verstandesgeschulten Schüler mit dem Intellekt, was gesehen, empfunden sein will, so besteht der Niederstand des mutigen Erkennens und Ernennens in Deutschland. Da gilt, was Lenbach oft von dem Einzelnen sagte: „Der ist ein gescheiter Kopf, aber Augen hat er keine.“ Und Augen hatte das vielköpfige „Man“ keine für ihn, als die ersten Lenbachbilder erschienen und zum Erkennen und Ernennen die frohe Gelegenheit gaben.



F. v. Lenbach. Adolf Wilbrandt

So kommt von dem vielköpfigen „Man“ dem Werdenden keine Hilfe, sie kommt ihm immer nur von der Minorität. Aus dieser Minorität, die seine Schutztruppe ist, traten auch Lenbach seine



Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Karl von Piloty



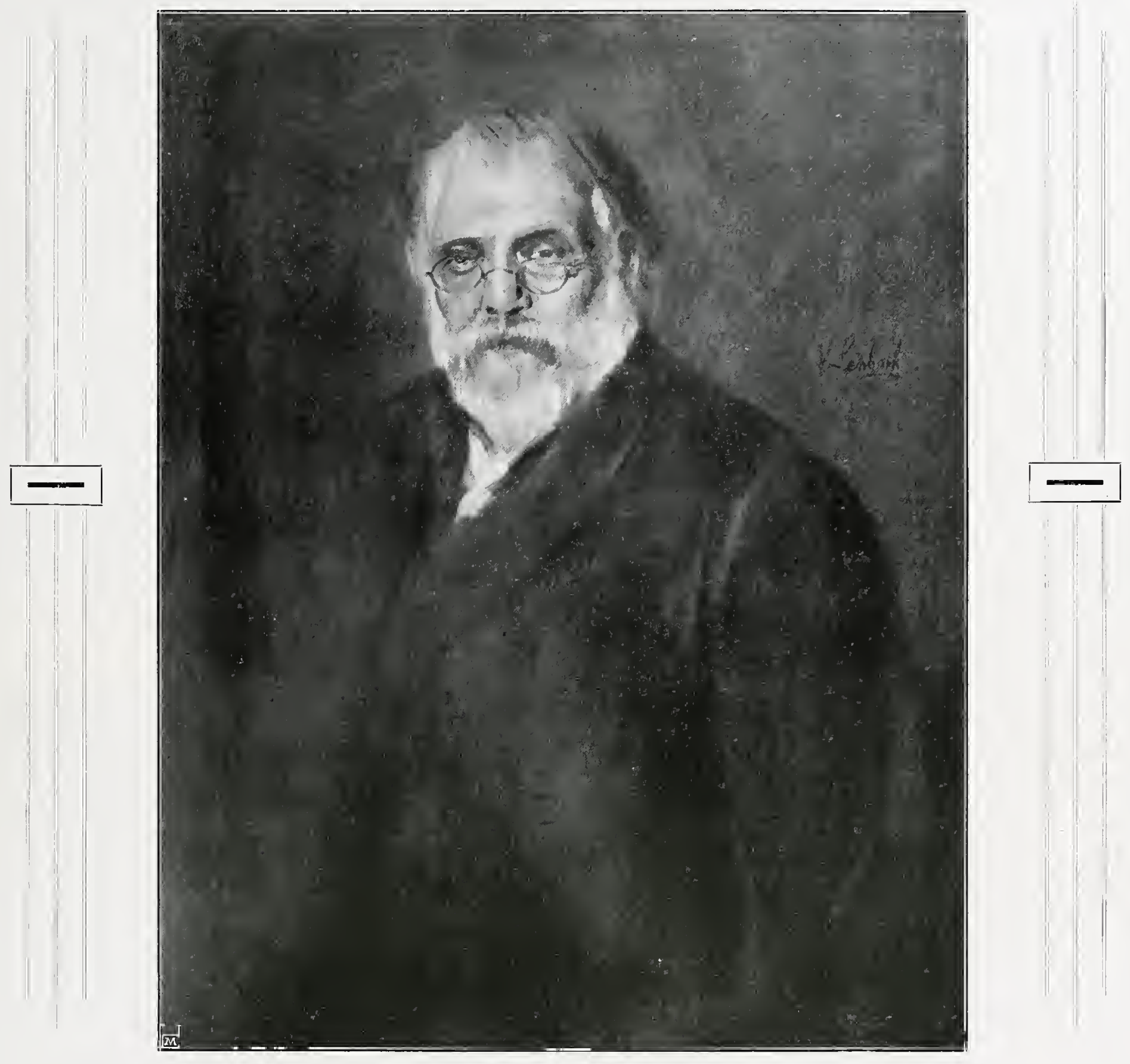


Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Allegorische Szene



Brückenbauer entgegen. Einer der ersten war Theodor Heyse, der kunstsinnige Philologe, der, durch die Kopie von Rubens' Frau von Lenbachs Kunst überzeugt, Schack auf sie aufmerksam machte. Jetzt war es Moritz von Schwind, der Lenbach nach Wien empfahl, Schwind, dessen merkwürdigen Kopf Lenbach damals malte, der nicht so sanft war, wie seine Gemälde sind. Er hatte einen zornigen Mut der



F. v. Lenbach. Alois Hauser

eigenen Meinung, der Lenbach anzog. Schwinds Antwort auf die Bemerkung, Beethovens neunte Symphonie sei doch zu lang: „Nein, mein Lieber, Sie irren sich, Sie sind zu kurz", die war vom Geist, der ihm gefiel und den er in übersprudelnder Fülle besass. Schwind öffnete Lenbach eine Salontüre, und bald standen sie ihm alle offen und in allen war er gesucht, gerufen, gefeiert. Es war damals die Zeit Makarts, mit dem sich Lenbach eng befreundete, eine Zeitlang malte er als dessen Gast im Vorderraum seines Ateliers. Lenbach stand alsbald in dem Mittelpunkt der Wiener Geselligkeit. In den merkwürdigen Salons der Gräfin Marie Dönhoff, die in Wien die „Musikgräfin" hiess, der jetzigen Fürstin Bülow, bei Frau Josephine von Wertheimstein, bei der Baronin Sophie Todesco, überall fand Lenbach Beifall, Bewunderung, Verständnis. Er lernte alle

grossen Musiker, Dichter, Politiker des damaligen Wien kennen, von dem die Erinnerungen Adolf Wilbrandts ein so lebendiges, anziehendes Bild geben. Er erzählt auch, wie Lenbach in Wien die Geselligkeit über den Kopf wuchs und wie er sich durch Ausbleiben und Nichtworthalten half.



F. v. Lenbach. Albert Riegner

Denn: er malte, er malte die Grossen, an erster Stelle den Kaiser Franz Joseph, er malte die Schönen, die Guten, seine Freunde. Der Versuch seiner Anhänger, Lenbach in Wien als Direktor der k. k. Gemäldegalerien festzuhalten, gelang nicht. Als er in der grossen Ausstellung im Jahre 1873 in Wien ausstellte, hatte er schon seine Macht ermalt, war er schon in den „Einzigenstand“ von Genies Gnaden erhoben.

In diese Zeit fällt seine Reise mit Makart nach Ägypten, von der die Gruppenbildchen stammen, die Lenbach in seiner jugendlichen Schlankheit in Gesellschaft Makarts und seiner Freunde zeigen. Makarts Ruhm war damals ein Weltruhm und bereitete den Reisenden einen festlichen Empfang vonseiten des Khedive Ismael Pascha und eine gastliche Aufnahme in einem verwilderten Palast, der so gross war, dass sie, ehe sie zu malen begannen, eine ganze Reihe von Türen vernagelten, um sich nicht immer wieder zu verirren. Lenbach reizten die bronzefarbenen Typen des Landes, von denen sich einige in der Lenbachausstellung finden. Das Land Ägypten fesselte ihn nicht auf die Dauer, es zog ihn nach Wien, nach München, nach Italien zurück. Seine ermalte Unabhängigkeit erlaubte ihm, sein Quartier in Rom aufzuschlagen; es war ein anderes Quartier, als das aus den sechziger Jahren in der Via Sistina, im Palazzo Borghese in Rom, in dem er sieben königlich eingerichtete Riesensäle bewohnte, in dem er königliche Feste gab, in dem er, ein gefeierter Mann, feierte und arbeitete. Das grosse kosmopolitische Bild Roms nahm er in sich auf. Er malte Weltleute und Volksleute, alles, was ihm gefiel, — auch den Papst. Der Auftrag eines Kirchenbaukomitees führte ihn zu der ersten Audienz, bei der der Papst angelegentlich nach Bismarck frug und für ihn und den auserwählten Berichterstatter ein solches Interesse gewann, dass er sich Bismarcks Porträt bei Lenbach bestellte. Diese Bestellung, an der auch Bismarck sein witziges Vergnügen hatte, wurde ausgeführt, aber die politische Türpolizei liess den Vater des Kulturkampfes nicht in den Vatikan. So hängt jetzt der für den Papst gemalte Bismarck in der Galerie der Stadt Breslau.

Im Jahre 1886 verliess Lenbach Rom, die Stadt, in der er ein gewaltiges Stück Leben in sich aufgenommen hatte, in der innere Schicksale an seine Ruhe griffen, in der er Welt, Himmel und Hölle der Liebe durchschritt. Was er als mitmassgebend für seinen Wegzug empfand, ist merkwürdig und charakteristisch. Wilbrandt, der ihn damals besuchte, erzählt: „er führte mich auf die Terrasse, von der man zu den Prati di Castello neben der Engelsburg hinüberblickte, auf denen ein schonungslos modern hässlicher neuer Stadtteil in den römischen Himmel wuchs. ‚Schau‘, sagte er, ‚jetzt is's aus. Das da kann ich nimmer seh'n!‘“



F. v. Lenbach. Gruppenbildnis (Im Hintergrunde Lenbach)

So herrschkräftig, ja, so tyrannisch war das ästhetische Gefühl in ihm, so herrschkräftig und tyrannisch blieb es durch sein ganzes Leben. Wenn er in seinem geliebten München, das so gemischt und gegensätzlich in seinen Strassenbildern ist, schöne, seinem Auge wohltuende Wege gemacht hatte und in die Nähe reizloser Kasernenbauten von vorgestern und gestern kam, dann nahm er für die kürzeste Strecke eine Droschke, — nur das nicht sehen. Wie ein echter Musikant durch eine Tondissonanz leidet, so litt er durch eine Bilddissonanz, er erschrak, er entfloh. —

Bald nach seiner Rückkehr aus Rom kaufte er sich auch rasch entschlossenen Geschmackes den Bauplatz in der klassischen Lage Münchens, an der Pforte seines Stückchens Griechenland, da richtete er das Haus auf, das sein Freund Gabriel Seidl ganz nach dem Künstlertraume Lenbachs baute, eine Heimstätte voll Gemütlichkeit und Schönheit. Schon der Weg durch den breiten Vorgarten altitalienischer Art scheint an ein anderes Ufer zu führen: Weltferne, Harmonie. In ihrer breiten Raumgebung, in ihrer vollendeten Ausstattung wirkt diese Heimstätte still und vornehm; keine Stilorthodoxie, die das Persönliche einengt, drängt sich auf, Lenbach nahm alles, was er schön an sich fand, auf, und weil er wusste, was schön ist, stimmt es. Neben den edelsten Originalen findet eine bunte Muschelkette, wie sie die griechischen Bettelkinder auf der Strasse verkaufen,



F. v. Lenbach. Zehn Künstlerporträts

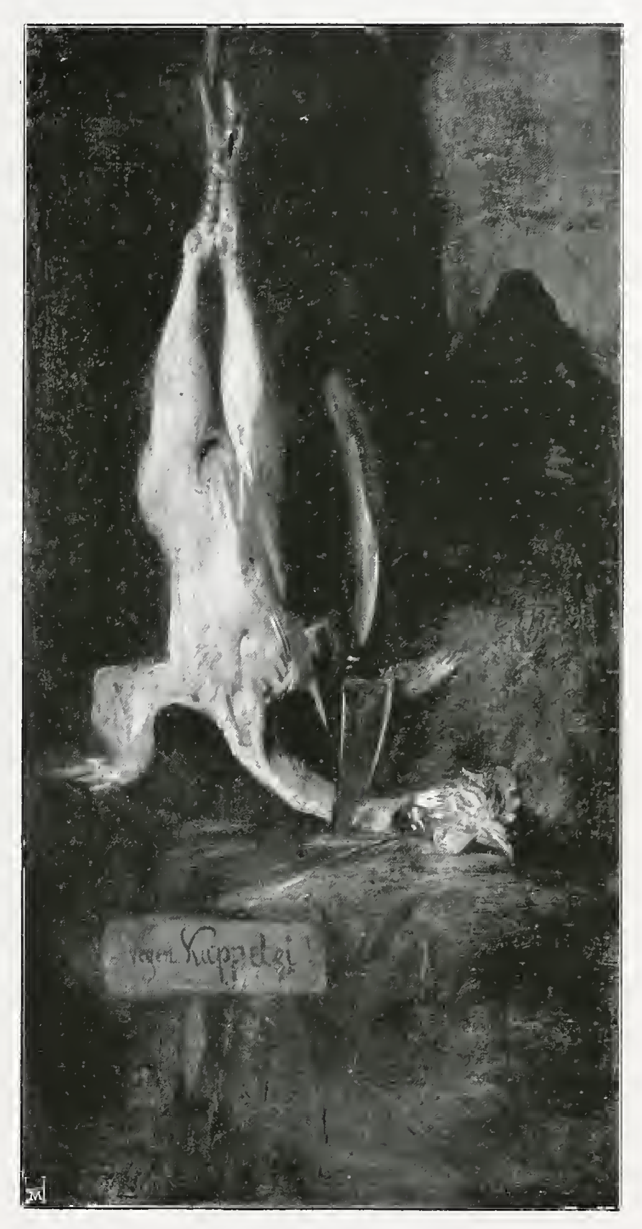
ebenso ihren Platz, wie der pompöse Messingkäfig mit dem antiken, historischen, noch lebendigen Papagei, den einst König Ludwig der Lola Montez schenkte. Jeder Raum gibt den Eindruck harmonischer Schönheit, an der Ausstattung jeden Raumes arbeitete Lenbach wie an einem Kunstwerke. Sein jüngstes Einrichtungskunstwerk war der grosse Saal im ersten Stock seines Wohnhauses, die Perle seiner Festräume. In diesen Festräumen empfing er eines Tages mit kindlicher Freude, an der er möglichst Vielen Teil gab, Bismarck als seinen Gast. Als er mir die zu seiner Aufnahme bereiteten Räume zeigte und ich nach dem fehlenden Bilderschmuck des Schlafzimmers frug, meinte er: „Der alte Herr braucht keine Bilder! Ja, wenn ich ihm die Wände mit der ‚Norddeutschen Allgemeinen‘ verzierte . . . .“



F. v. Lenbach. Fische

Auf der breiten Veranda des Nebenhauses zeigte sich damals Bismarck der ihn feiernden Menge. Dieses Nebenhaus ist ein Haupthaus, denn unter seinem Dache befindet sich Lenbachs Atelier, eine Werkstätte, aber eine königliche mit glänzenden Vorräumen, deren Wände echte Tizians, die Porträts von Franz I. und Philipp II., schmücken; auf den Tischen liegen farbige Brokate, blinkende Edelsteine, Schwerter, Tiaras; keine Kuriositäten, die nur Kuriositäten wären, jede Kleinigkeit, jeder Sessel, jede Truhe schön in sich, ein wohlgestimmtes Instrument in diesem Konzerte der Schönheit. Im eigentlichen Atelier, in dem Lenbach malte, von morgens bis abends malte, herrscht ein grosser Ernst. Am Fenster steht ein Torso, ein echtes Stück Griechenland, hängt ein Kasten voll exotischer, farbenblinkender Schmetterlinge, in einer Schale liegen bunte Perlen, „farbiger Abglanz“, mit dem sein schönheitsfrohes Auge gerne spielte. In einer Ecke steht ein behaglicher Divan, daneben ein Tisch mit Büchern und Bildern. Da ist der Beichtwinkel, in welchem die seelischen Aufnahmen stattfanden. Von da aus übersieht man den ganzen Raum. Ein weiches Seitenlicht, das zu geschickt angebrachten Fenstern hereinfällt, umspielt das schöne Ganze: die malerischen alten Gobelins, die malerischen Lenbach-Porträts, die heidnische und die christliche Kunst. Ein grosses Kruzifix mit dem gekreuzigten Heiland überragt allen Wandschmuck, überragt die breite Estrade, auf der die weltlichen Bilder von Lenbachs Hand, seine Lebenswerke, in bunter Reihe stehen.

Und die Gestalten dieser bunten Reihe, wie sie in dem Wechsel der zwei Jahrzehnte, in denen Lenbach mit den Unterbrechungen seiner Reisen ganz in München lebte, durch dieses Atelier gingen, im Bilde auf dieser Estrade standen, sie sind eigentlich die berufenen und auserwählten Erzähler der weiteren reichen Lebensgeschichte Lenbachs. Sie nahm er als Malbilder wie als Lebensbilder in sich auf, ob sie seine Sprache sprachen oder nicht, ihrer Wesen Sprache, er verstand sie. Er hatte die Worte der fremden Sprachen nicht nötig. Während er eines Tages malte, kam, wie Wilbrandt erzählt, ein Telegramm: „Bitte, verdeutsch' mir, was drin steht". Es war in französischer Sprache und drückte die Freude irgend eines spanischen Diplomaten aus, wieder ein paar Stunden mit seinem lieben Lenbach zu verbringen. „In welcher Sprache verlebt ihr die", frug ihn der Übersetzer. Und „Ja, weisst", erwiderte Lenbach voll Humor, „er kann kein Deutsch und ich kein Französisch. Wir kennen uns halt von Madrid". Er kannte sie alle, die er „ins Auge fasste", ob sie sprachen oder nicht. Durch den Schleier des Schweigens wie des Redens sah er in ihr Herz hinein, während er ihre Züge festhielt. Ihm verwandelten sich alle die ausserordentlichen Begegnungen und Eindrücke jeden Tages zu Lebensflammen, durch die er die Menschen immer wieder anzog, durchwärmte, erleuchtete. Sehr selten sprach er von sich, aber sie sprachen zu ihm, vertrauten ihm, wurden wach in seiner Nähe, in dem Klima seiner Güte.

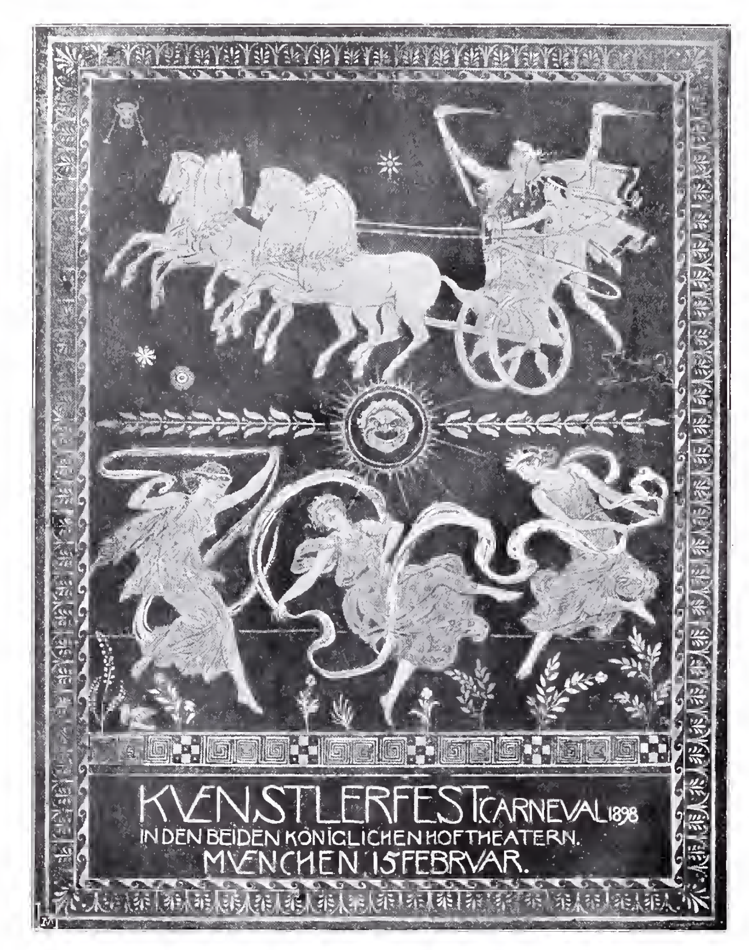


F. v. Lenbach. Huhn

Was er an Bildern von seinen vielfachen Reisen nach Italien, Paris, Wien, London, Holland, Berlin, Varzin, Friedrichsruh mitbrachte, Skizzen, Halbvollendetes, Vollendetes, alles Geschaffene stand einmal auf der Estrade seines Ateliers, dieser Weltbühne! Nur die ungefähre Nennung der Namen all seiner Gemälde zeigt das weite Panorama, in dem er malend-erobernd, geistig spazieren ging. Das grosse wandernde, wechselnde Bild, das bei dieser Vorstellung vor dem Auge aufsteigt, lockt, einen Lenbach-Festzug zu bilden, und ihn zu seiner feierlichen Ehrung vorüberziehen zu lassen.

Voran schreitet als Führende eine Kindergruppe, aus all den lieblichen Unmündigen, Unschuldigen, die er gemalt hat, die er geliebt hat als das Paradiesische, das Glückliche, das Glückspfand der Menschheit, die ihm alle ans Herz gingen, woher sie auch kamen. „Kinder sind vom Himmel gefallen", pflegte er zu sagen. Ihnen folgen die jungen Mütter, die er so gerne

als zärtliche weltliche Madonnen auffasste, ihr Kind an sich schliessend, ihre Welt. Mit ihnen gehen die jungen Mädchen, die Frühlingshaften, die er wie Blumen betrachtete, jeden Farbenreiz, jeden Schimmer hervorhebend. In ihrem Gefolge schreiten zuerst die Maler: Hofner, Piloty, Böcklin, Schwind, Hagn, Kugler, Makart, Passini, Herterich, Hengeler, Oberländer, Seitz, Stuck; dann die Bildhauer: Gedon, Begas, Kopf, Rümann; die Architekten: Semper, Gabriel Seidl, Emanuel Seidl; die Musiker: Wagner, Liszt, Bülow, Joachim, Hornstein, Levy, Lachner, Johann



F. A. von Kaulbach. Einladungskarte zum Künstlerfest
(Auf der Quadriga Lenbach)

Strauss; die Dichter: Paul Heyse, Adolph Wilbrandt, Hermann Lingg, Björnson, Busch, Schack; mit ihnen gehen die Künstler und Künstlerinnen der Bühne, die ernsten und die lustigen: Coquelin, Possart, Dreher, Plank, die Duse, die Sorma, die Barbi, die Sanderson.

Diesen Gruppen, die auch aus den Herrscherkreisen der Menschheit kommen, folgt die Gruppe der Potentaten: die drei deutschen Kaiser, die Könige Ludwig I., Ludwig II., der Prinzregent, Prinz Luitpold, Prinz Rupprecht, Herzog Karl in Bayern, Prinz Leopold, der österreichische Kaiser, der König von Sachsen, Ferdinand von Bulgarien, die Kaiserin Friedrich, die Herzogin Klementine von Koburg, die Königin von Italien, die Königin von Neapel, die Königin Isabella von Spanien, der Papst, und mit ihnen gehen die Helfer des Reichs, in ihrem Mittelpunkt hervorragend Bismarck, mit ihm die Strategen, die Offiziere, Moltke allen voran, von der Tann, die Politiker, Hohenlohe, Bülow, Riedel, Döllinger, die Diplomaten Gladstone, Minghetti. Ihnen

schliessen sich die Helfer aller Reiche, die internationalen Herrscher an, die Wissenschaftler, wie Pettenkofer, Helmholtz, Virchow, Siemens, Bayer, Siebold, Mommsen; auch Nanssen dürfte zu ihnen zählen. Nach ihnen kommen die mannigfaltigen Typen aus der Gesellschaft, die Finanzleute, die Industriellen, die Aristokraten, wie Graf Moy, Prinz Lichtenstein, Fürst Tucher, Borghese. Mit ihnen die Schar der Aristokratinnen, die er alle adelte, indem er sie malte. Die mit und ohne Ahnen bilden die grosse, interessante Gruppe derer „von" Lenbachs, kraft seiner Farbe, seiner Kunst geadelt! Sie steigen alle in eine Rangklasse auf, die sich durch ihre künstlerische Lebensfähigkeit im Wandel der Zeiten behaupten wird, — das Bild der alten Dame in Trauer wird so als klassisch fortleben, wie das der



F. v. Lenbach. Lorenz Gedon



F. v. Lenbach. Frau Therese Seidl

alten Frau Seidl, wie das der Herzogin Max in Bayern, wie das der Herodias, wie das von Lolo Lenbach-Hornstein.

In diesem Lenbach-Festzuge, der die lebendigste und farbigste Illustration zu Lenbachs Lebensarbeit und Lebensinhalt gibt, darf kein Bild fehlen, das der Tänzerinnen und der Schlangenbändigerin so wenig wie das der Schrobenhauser Bauern, auch das der Aresinger Sonnenbuben nicht, auch die Tiere, die er so sehr liebte und so gern verwöhnte, der Esel aus Schrobenhausen und sein Hund, der treue Spitz, nicht. Und an wessen Auge dieser Lenbach-Festzug vorüberzöge, der sähe nicht nur Lenbachs Menschenpanorama, der sähe einen Ausschnitt aus dem Bilde der Menschheit im Spiegel seiner grossen unsterblichen Kunst!

Als im Herbst 1887 Theodor Graf aus Wien die von Beduinen in Kairo erstandenen, mit Männer-, Frauen- und Kinderköpfen kaustisch bemalten Holztafeln ausstellte, war

die Überraschung der Kulturwelt allgemein und gross. Die Fachwissenschaft bezeichnete als die äusserste Zeitgrenze, aus der diese Malereien kommen könnten, das Jahr 395! Was auch über die ägyptische Welt von damals mit vielem Wissen und schwärmerischer Phantasie in so und so viel Romanen zusammengetragen worden war, alles verblasste angesichts dieser Holztafelmalerei zu lebloser Theatralik. Aus diesen Gesichtern, die nach fast 16 Jahrhunderten wie auferstanden erschienen, sprach ein individuelles, verwandtes Leben, geistiges Wachsein, gemütliche Wärme; diese Heiden sprachen zu den Kindern der Telephonzeit, verbanden sich mit ihnen. Sie sagten ihnen mit grossen sprechenden Augen: wenn wir uns auch nicht so abgelernt und abgeeilt haben wie ihr, die Hauptsache wollten wir auch lernen, die Kunst zu leben. Wir haben geliebt wie ihr und darum an der Sehnsucht und an der Vergänglichkeit gelitten wie ihr, denn ihr seht, auch wir suchten die Züge derer festzuhalten, die wir unter dieser Erdensonne liebten. Die Holztafeln, die der unerschöpfliche Romandichter Zufall in zugewehten Höhlen im Wüstensand versteckt hatte, sie geben uns Bände unverfälschter Geschichte.



F. v. Lenbach. Adolf Oberländer

Wenn durch elementare Ereignisse alle kulturgeschichtlichen Berichte unserer Zeit verschwänden und nur eine Gruppe Lenbachscher Porträts übrig bliebe, sie würde gleich den ägyptischen Holztafeln ihre Geschichte erzählen. Sie würde aus der Gesellschaft unserer Zeit die „documents humains“ in schöner, lebendiger, interessanter Sprache weitertragen, schöner, lebendiger, interessanter, als alle theatralisch verbrämten, historischen Romane. Sie würde der Nachwelt eindringlich zeigen, in wie vielerlei Spielarten das Geistesleben der Menschen zum Ausdruck kam, wie damals der Krieg der Schlachten, der Staatskunst, der Politik, des Verstandes, des Gefühls, des Lebens an sich, des Kampfes ums Dasein und ums Wersein Wesen, Charakter und Züge bildete. Von dem äusseren Beruf der Gemalten durch keinen Kommentar unterrichtet, würden sie unmittelbar durch die Kunst Lenbachs lesen, wer geschaffen, geraubt, geherrscht, gedacht, geforscht, geheuchelt, geholfen, genossen, gesungen, gelacht, gelitten, gefühlt hatte, welche guten oder bösen Geister in ihm wirkten.

Und die Gestalt des Künstlers selbst, was würde sie ihnen sagen? Der souveräne Mann mit dem zielenden Blick, wie er auf seinen Selbstporträts aus seinen gesunden, frohen Tagen



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Josefine Lenbach



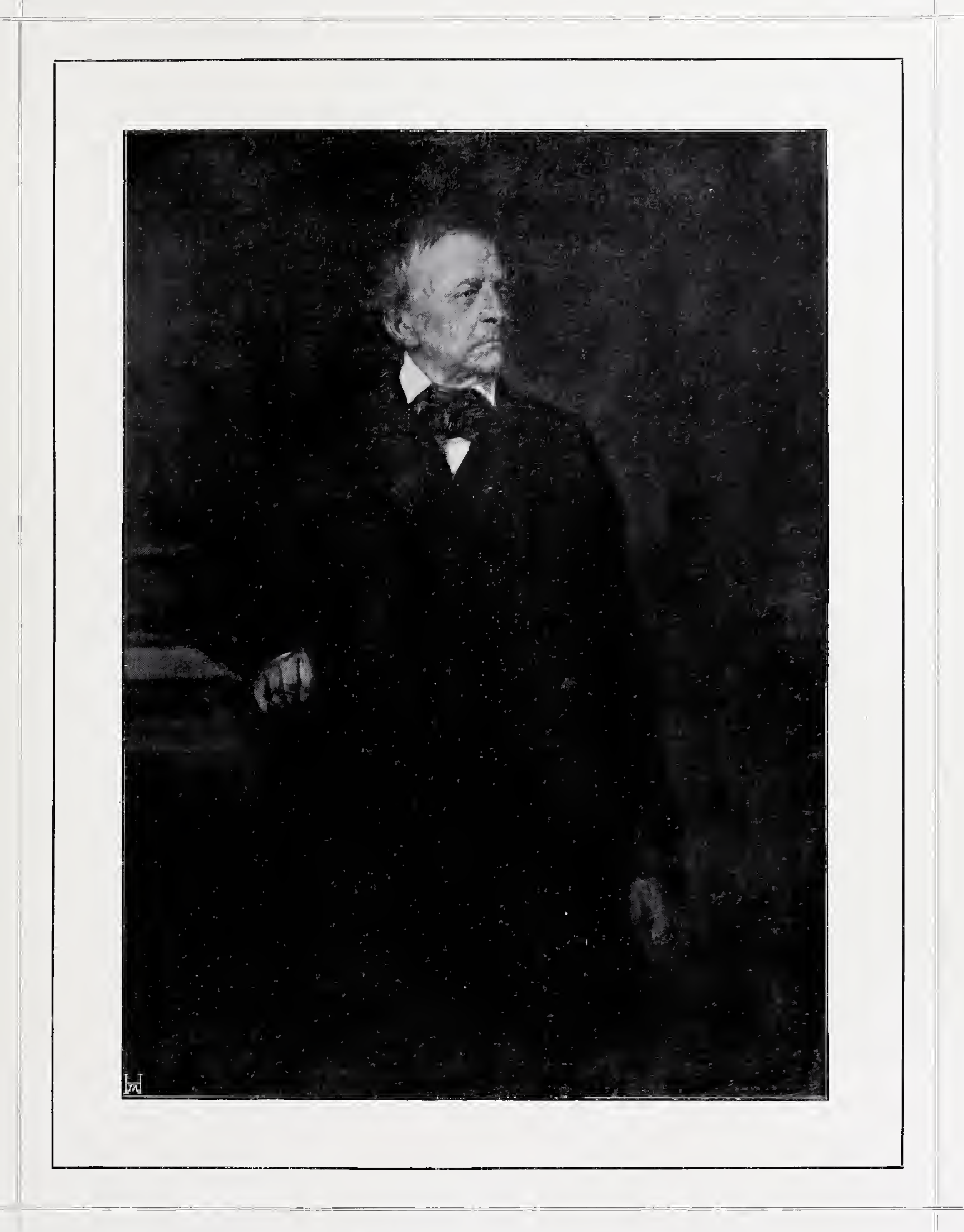


Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Titusbogen in Rom



aussieht, würden sie ihn als den Zufriedensten, den Harmonischen erkennen, der sich am eigenen Feuer wärmt, nach innen lebt? Sie würden die glänzende, ordensreiche Reihe seiner sieghaften



F. v. Lenbach. König Ludwig I. von Bayern

Erfolge in zahlreichen Ausstellungen, im Verkehr nie voraussetzen. So oft ihn auch Missverständnis und Missgunst falsch beurteilte: es ist so, er lebte nach innen. Trat er nach aussen, so tat er es aufrecht und aufrichtig, meist für die gute Sache der Allgemeinheit. Tat er es seltene Male

für sich, so scheute er es nicht, sich in seiner wahrhaftigen Erkenntnis auch selbst zu vertreten, wie auf der jüngsten Pariser Weltausstellung, wo er sich als den „rechten“ Vordermann in der deutschen Vertretung einschätzte und von den Kennern recht bekam. Die Unverständigen sagen: er hat Ellenbogen, die Verständigen: er hat „die“ Kraft! Und sein nächster Freund sagt: „Ellenbogen, nein, Adlerschwingen hat er gehabt!“



F. v. Lenbach. Robert von Hornstein

Und wenn die Nachgeborenen spätester Zeiten sein letztes Selbstporträt sähen, das er nach seiner tragischen Erkrankung, die den Arm lähmte, gemalt hat, sie würden ahnen, da ist Adlerstarkes verwundet, ein Märtyrium ist über diesen Mann gegangen, sie würden fragen, wissen wollen, was ihn so leiden machte. Die Schauer der Vergänglichkeit hatten seine Seelenfreudigkeit, seinen Seelenfrieden zerstört! Aber vor seinem Krankheitsunglück war er das Bild souveräner Zufriedenheit, die die wahre Freiheit ist!

Sein witziges, gütiges Kind Gabriele, das er, der Vogelfreund, so gerne den kleinen Raubvogel nannte, das ihm in der Schmerzenszeit seiner Krankheit engelhafte Liebe zeigte, meinte, man hätte denken können, er schaue bös, wenn man nur seine Augen sah. Wenn man aber dann seinen Mund betrachtete, dann hätte man gesehen, wie gut er lache. Ja, er lachte gut, wie er gut handelte, auch aus seiner Kunst spricht diese unbegrenzte wohlwollende Güte, die gern alles mit dem Festglanz der Schönheit, des Frohsinns vergoldete, die predigte, jeden Tag zum Festtag zu machen. Niemand wisse, wie viel Festtage er geben und geniessen könne. Er hat Festtage gegeben und genossen, und es war wohl die verwandtschaftliche Denkungsart, durch die er das Wort von Rubens festhielt und gerne anführte: „Es kommt nicht darauf an, wie lang ein Stück gespielt hat, sondern

wie gut es gewesen ist.“ Er, der, wie Sir Dudley Carleton den Rubens nannte, „ein Fürst der Maler und der Gentlemen war“, er wusste, „sein Stück“ war gut, voll Lebensfülle, voll Arbeitsfreude. Er sagte einmal: „ein Künstler darf gar nicht merken, wie er alt wird, und wenn der Tod kommt, muss er aufschauen und sagen: ‚Jesses, schon? Jetzt hätt' ich grad recht angefangen'“. Sein Stück war viel zu frühe aus. Es war ein Golgathatag, als er den gespenstischen Überfall der Krankheit erfuhr. Mit dem heroischen Mut, der sanft und still ist, mit den tragischen Vorstellungen leise umgeht, ertrug er ihre Schrecken und ihre Schmerzen, in denen er auch an die Allgemeinheit dachte. Oft frug er den Arzt, der ihn pflegte, ob viele dasselbe hätten. In der Allgemeinheit suchte er wohl auch den Trost, den der trostbedürftige Mensch dem Gesetz abringt, während er ihm entfliehen möchte. In der Stille des Krankenzimmers, von der hingebendsten Liebe umgeben, rettete er sich in andere Welten. Mit gespanntem Interesse liess er sich mit Vorliebe Memoiren vorlesen und urteilte treffend und interessant, wie in gesunden Tagen.



F. v. Lenbach. Baronin von Hornstein

Mit wehmütiger Freude hörte er von allen Kundgebungen der Teilnahme, der Hochschätzung, der Bewunderung. Von all den Vielen, die zu ihm drängten, wollte er nur sehr Wenige und diese selten sehen. Es war, als ob er sich, wie ein Verwundeter, in den Heimatschutz der Liebe verbergen wolle, als ob er sich vor den Bildern der Welt, der er in gesunden Tagen hingebend angehörte, als ob er sich vor dem grossen, schmerzlichen Heimweh nach seiner Kraft fürchte. Die Hoffnung auf Genesung erstarkte. Eine Reise nach dem Süden steigerte, befestigte sie, Malpläne und Baupläne wurden gepflegt. Den Sommer der Rekonvaleszenz verbrachte er, hoffnungsfroh, mit seiner Familie in Starnberg. Entzückt von der Weite des Blickes, von der stillen Schönheit des Hügels, auf dem die von ihm gemietete Villa stand, kaufte er nahe dabei

einen herrlichen Baugrund, auf dem jetzt sein fürstliches Landhaus steht. Er freute sich an dem Ausdenken seiner Einrichtung, an dem Skizzieren des Gartens, der einem Rubens gefallen sollte, er freute sich an jedem guten Tag, er malte! Nach München zurückgekehrt — es war im Herbste 1903 — drohten neue Übel. Was in seinem wachen Geist, in seinem lebensfreudigen, liebevollen Herzen vorgegangen sein mag, als er neue Gefahren auf sich loskommen, als er sich vor die Frage einer Operation gestellt sah, das ist nur mit dem tiefsten Mitleid auszudenken. Er klagte nicht. Leise Schmerzensrufe, wie die Unterschrift eines Briefes an Prinz Rupprecht, Lenbach a. D., klangen fast lächelnd, ein wehes, wundes Lächeln. Vor Weh und Wunden flüchtete er sich zu den Harmonien seines Lebens, zur Kunst, zur Liebe. Das Harmonium liess er sich in die Nähe seines Krankenlagers stellen, und noch in seinen letzten Lebenstagen bat er seine Frau, ihm alte getragene italienische Weisen vorzusingen. Noch an den Eingang seines königlichen Saales liess er sich fahren, all die Schönheit suchend, zärtlich grüssend, was ihm so lieb, so wohltuend war, was ihm den farbigen Vorhang vor dem Abgrund bedeutete und seine Seelenruhe so köstlich geschützt hatte.

☆ ☆

☆

Franz von Lenbach tot! — — —

Es war, als ob Unmögliches geschehen wäre, als ob eine grosse, leuchtende, wärmende Flamme erlösche, als ob es noch kälter, dunkler würde in dieser kalten, dunklen Welt.

Die, denen der Mensch gehörte, werden ihn trotz aller Auferstehungskraft seiner Kunst nie entbehren lernen. Dazu waren die Gegenwartsgaben seiner Persönlichkeit zu gross. Der Dichter, der seiner Frau seine Teilnahme in den Worten ausdrückte: „Einst die reichste, jetzt die ärmste Frau", er hat recht. Für die, die ihn liebten und von ihm geliebt wurden, ist ein ganzes südliches Land, ein gelobtes Land, in dem immer Sonne und Erntefreude war, untergegangen.

Grosse Tröstungen hat er ihnen hinterlassen in dem, worin er den Gegenwärtigen und den Kommenden ledendig bleibt, in dem, was kraft seiner Persönlichkeit so gross-mächtig wurde und wirkt: in seiner Kunst.

Franz von Lenbach ist eingereiht zu den Grossen, die zu verstehen er als eine „Gnade" bezeichnete, die man die Alten nennt und die doch die Jungen bleiben, von deren Werken ein unvergängliches Leben ausstrahlt, die nicht sterben.

Er lebt!



Villa Lenbach in Starnberg



Otto Strützel. Benediktenwand

ÜBER DIE IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG 1905 IN MÜNCHEN

VON

FRANZ LEHR

Die heurige Kunstausstellung im Glaspalast nennt sich eine internationale; ihre Bedeutung jedoch liegt nicht in dem Begriff „international“, denn die ausländische Kunst tut sich nur wenig hervor. Das Ausland tritt zwar numerisch in derselben Stärke wie früher auf, aber es beschickt unsere Ausstellung nicht mehr mit so guten Werken wie früher. Seit der glänzenden Vertretung auf den Ausstellungen von 1888 bis 1890 und 1895 ist es stetig zurückgegangen. Auf die Hochflut von damals ist längst die Ebbe gefolgt. Dagegen kann man seit jener Zeit eine mehr und mehr ansteigende Bedeutung und Wertschätzung unserer heimischen Kunst wahrnehmen. Dies verursacht eine viel grössere Nachfrage nach inländischen Kunstwerken; das Ausland

hat daher kein so grosses Interesse mehr, unsere Ausstellungen gut zu beschicken. Die Zeit der grossen Überraschungen ist vorüber, vorüber auch die grossen Evolutionen in der modernen Kunst, die ihre Fluten von Westen her über Europa wälzten und überall anregend und befruchtend wirkten. Sie haben sich verlaufen und in ein Netz von Kanälen verteilt, an denen kluge Köpfe ihre Mühlen betreiben. Wer sich heute in der Kunst orientieren will, welche Richtung und welche Werte gerade in der Zeit liegen, der schaut nicht mehr bloss nach Paris. Paris ist nicht mehr die Zentrale der europäischen Kunst. Wir sind innerlich längst über den Impressionismus, die letzte grosse Parole, die dort ausgegeben wurde, hinausgewachsen. Die Zeit der Abrechnung ist gekommen. Wir sind daran zu zählen, abzuwägen und abzuschneiden. Wir müssen einmal Bilanz ziehen, und bei dieser grossen Abrechnung wird es heissen, Impressionismus oder Expressionismus? Was ist gut deutsch? Das Resultat ist vorauszusehen: Wir dürfen nur auf unsere Tradition zurückblicken und bedenken, warum Dürer, Holbein, Matthias Grünewald vor allem und die Holländer, Rembrandt voran, wieder so auffallend modern geworden sind. Erinnern wir uns zugleich daran, wie in unserer engeren Heimat, hier in München, Richtungen und Meister wiederum Geltung erlangen, an die man vor zwanzig Jahren gar nicht mehr gedacht hat. Unsere Toten Heinrich Bürkel, Karl Spitzweg, Moritz von Schwind sind wieder lebendig geworden und beginnen erst recht wieder zu wirken. Das Ausstellungsgebäude der Sezession am Königsplatze hat noch nie einen solchen Andrang von Menschen erlebt als in jenen Tagen, da dort der versammelte Schatz der goldwerten Schwindschen Kunst wiederum offenbar ward. Da war es köstlich zu sehen, wie sich alles an die



Leo Putz. Halbakt



Simon Glücklich. Dame in Weiss

Wände drängte, um die mit Lieb und Fleiss ausgeführten Zeichnungen und Stiche des Meisters zu sehen, während man sonst bei den obligaten Frühjahrsausstellungen per Distanz vor den Bildern steht, um einen allgemeinen „farbigen Eindruck“ zu erhaschen.

Möchte doch dieser eine Erfolg es den Ausstellungsleitern nahegelegt haben, was Richard Wagner in den Meistersingern so trefflich in dem Sprüchlein ausdrückt:

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!

Seitdem ist auch schon manche Kollektiv- und Sonderausstellung, wie die von Lenbachs und Defreggers Werken nachgefolgt. Wir haben schon einmal dringlich die Anregung gegeben, den grossen Schatz heimischer Kunst an Stelle der flauen internationalen Produktion vorzuführen: eine grossangelegte Retrospektive neben einer die moderne Produktion möglichst glänzend vertretenden Ausstellung. Um wie vieles besser wäre der Gesamteindruck der heurigen Ausstellung, wenn dieses Programm durchgeführt worden wäre.



Karl Ziegler. Bildnis der Frau Stutz

Der geneigte Leser ist eingeladen, mit uns einmal einen kurzen kritischen Gang durch das Ausstellungsfeld zu unternehmen. Begeben wir uns zuerst vom Vestibül aus zu den auf der linken Seite gelegenen Sälen, die die internationale Kunst beherbergen. Gleich im ersten Raume bei den Schweizern macht sich ein farbiges buntes Leben bemerkbar. Gemälde hängen an den Wänden, die wie grosse kolorierte Bilderbögen aussehen — Bilderbogen — die Volkstrachten darstellen, ein Kapitel aus der Schweizer Geschichte erzählen und Land und Leute bei ihrer täglichen Arbeit, bei ihren häuslichen Freuden und Leiden, ihren Erholungen und Festen schildern. Alle Seiten in diesem grossen Bilderbuche sind aufgeschlagen und Land und Leute der Schweiz in grellen aufdringlichen Farben recht deutlich geschildert. Diese Ausstellung will besagen: aufgepasst, wir Schweizer sind da! Uns will scheinen, die Schweizer wären gar nicht so uneben, wenn sie nur nicht so gross täten und etwas bescheidener auftreten würden, etwa so wie ihr Landsmann Welti



Walther Thor. Damenbildnis

bei uns, der in einer recht unauffälligen Weise, eben in der Art des Bilderbogens sagt, was es in der Welt alles Schönes gibt. Vor Jahren war auch schon einmal ein Schweizer bei uns zu Gaste, der sich uns als ein feiner Künstler vorstellte. Es war Hans Sandreuter. Heute lernen wir Hodler kennen. Für beide Künstler wurde von vielen Seiten gekämpft und gestritten. Hodler oder Sandreuter, Sandreuter oder Hodler? Wie auch das Feldgeschrei bei den Schweizern lautet, ist uns gleich. Wir glauben, es müsste jeder sehen, wohin der Weg auf beiden Seiten führt. Treten wir aus der Schweizer Abteilung in die italienische ein, da wird uns ein Eindruck, wie wenn wir eben eine Bergwiese mit sattgrünen Kräutern und Gräsern und vielen bunten Blumen dazwischen mit einem Treibhaus mit schwüler dumpfer Luft und einer matten, ersterbenden Vegetation vertauschten. Viele Bilder hängen wie verblühte welke Blumen an den Wänden. Und erst Spanien! Wo ist der farbenfreudige Abglanz südlichen Lebens, wo der Farbenreiz und Zauber aus den blühenden Gärten von Granada, der unser Auge einst entzückte; wo sind alle diese herrlichen Bilder eines Benlliure, Echena, Viniegra, Gallegos und wie sie alle heissen? Der heitere Farbenrausch ist verflogen, eine ziemliche Ernüchterung ist darauf gefolgt. Was wir schon vor Jahren aussprachen, „zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben“, muss heute noch mit grösserem Nachdruck wiederholt werden. Der neue Stern, der am spanischen Kunsthimmel leuchtend aufgegangen ist — Zuolaga — ist bei uns nicht sichtbar. Leider, er hätte seine Landsleute hieher geleiten sollen, um ihr Prestige zu retten.

Besuchen wir nach den Spaniern und Italienern die Franzosen, so erwartet uns auch hier eine ziemliche Enttäuschung. Man weiss, was man mit dem Worte Ladenhüter für eine Ware bezeichnet. Ähnlich verhält es sich bei vielen dieser Bilder. Man gewinnt den Eindruck, als dächten die Franzosen, die schon einmal getragenen



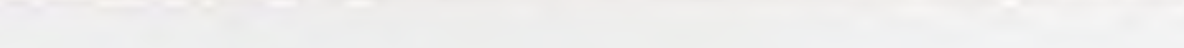
Otto Sinding. Lofoten



Walter Thor pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzregent Luitpold von Bayern





Gustav Schönleber pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Brücke in Viareggio





Friedrich Kallmorgen. Sonnenglanz (Hamburger Hafen)

und nunmehr abgelegten Kleider seien für eine derartige Repräsentation noch gut genug. Erst nachträglich, nachdem dieser Bericht schon geschrieben war, haben sie sich noch mit einer Kollektion guter Bilder eingestellt. Hoffentlich ziehen wir aus diesem Fall die rechte Nutzanwendung. Um eine kleine englische Kollektion vorführen zu können, mussten eigene Delegierte über den Kanal. Entspricht nun das Resultat unserer Bemühungen den gehegten Erwartungen? Keinesfalls können uns die hier vertretenen Bilder einen Begriff von englischer Kunst geben. Auch hier müssen wir wieder das alte Lied anstimmen: das Beste ist nicht feil und das Mittelmässige schafft nur Langeweil. Schweden, Dänemark und Norwegen haben doch einige gute Landschafter geschickt, und Holland ist wie immer dank seiner auf solider Basis handwerklicher und künstlerischer Tradition ruhenden Produktion vorzüglich vertreten. Bei der Betrachtung einiger Gruppen österreichischer, böhmischer und polnischer Künstler müssen wir noch eine andere Seite des Ausstellungswesens berühren, die Frage der räumlichen dekorativen Ausstattung. Man hat heuer eine eigene Ausschmückungskommission eingesetzt und hat neuerdings versucht, das alte gläserne Gehäuse des Glaspalastes, Kristallpalast heisst es auf einigen offiziellen Plakaten, durch verschiedene Einbauten und Zwischenwände zu verschönen. Es sind dadurch manche gefällige Räume geschaffen worden,

aber im grossen Ganzen bleibt es doch beim Alten. Volle Anerkennung verdient die Reinigung des Daches, wodurch endlich wieder einmal Licht in die Ausstellung gekommen ist. Es ist um vieles heller und freundlicher geworden und man hat auch diesen Charakter in der deutschen



Wilhelm Menzler. Aus sonnigen Jugendtagen

Abteilung mit Geschmack und Geschick in der ganzen äusseren Ausstattung festgehalten. Zu einigen merkwürdigen Versuchen von Ausstattungen kam es bei den Wienern, Böhmen und Polen. Die Wiener Künstlergenossenschaft hat ihre Aufgabe, eine vornehme freundliche Umgebung für ihre Bilder zu schaffen, geschmackvoll durchgeführt, dagegen sind die Einbauten, mit ihren verschiedenen Kabinetten, in denen Wiener Sezession und böhmische Künstler ausgestellt haben, von keinem gerade künstlerischen Geiste eingegeben. Man denkt dabei an ähnliche Vorführungen von Tapezierern und Möbelfabrikanten auf Gewerbe- und Weltausstellungen. Einen

sehr ungleichen Eindruck hinterlässt das Kabinett der polnischen Künstler. Der Charakter einer Gemälde- oder vielmehr der einer Kunstausstellung sollte doch im einzelnen wie im ganzen gewahrt bleiben. Wären natürlich von Anfang an günstige und möglichst gleichwertige Ausstellungsräume vorhanden, so kämen solche Ausschreitungen nicht vor. Unter den jetzigen Verhältnissen wird sich das Bestreben, durch möglichst effektvolle Mittel die Aufmerksam-



Franz von Defregger. Gefährlicher Besuch

keit des Publikums auf sich zu ziehen, nicht hintanhalten lassen. Wir meinen aber, wo Gutes in künstlerischer Hinsicht geboten wird, braucht es keiner Kniffe und Effekte wie auf Jahrmärkten. Dieses Prinzip führt schliesslich dazu, dass die Bilder der Dekoration wegen da sind und das Auge des Beschauers von ihnen weg auf die Dekoration geleitet wird. Das wäre aber doch so ziemlich das Gegenteil von dem, was die Ausstellung eigentlich bezweckt. Sie will doch in erster Linie eine Übersicht über das geben, was in der Malerei zurzeit geschaffen wird: das rein künstlerische Moment soll darin hervortreten. Der Geniessende soll in diesen Räumen die Kunst der Gegenwart versammelt finden, die Kunst, die sich in ihren mannigfaltigsten Ausdrucksformen dem Beschauer darbietet. Im Hause der Kunst gibt es viele Wohnungen mit verschiedenen Parteien; sie sollen im friedlichen Wettstreit ihre Kräfte miteinander messen und neben einander wohnen. Jeder soll in seinen Schöpfungen die Welt ausdrücken, die er sich vor-



Karl Thoma-Höfele. Stilleben

stellt, die Welt, in der er lebt, liebt und leidet. Man kann nichts anderes in der Kunst wollen, als was man natürlicherweise denkt, fühlt und empfindet. Das alte Wort „l'art pour l'art" hat nur bedingte Geltung. Jede künstlerische Inkonsequenz rächt sich. Man soll bei der Stange bleiben, mögen Richtungen und Strömungen in der Kunst treiben, wohin sie wollen. Wir können uns an der Isar nicht darum kümmern, was gerade an der Seine Mode ist. Es war wichtig für uns, dass wir bei den Franzosen malen lernten, als wir es noch nicht konnten; mehr können sie uns nicht geben. Wir müssen uns auf uns selbst besinnen und aus unserem Eigenen schöpfen. Die sogenannten Genremaler haben gar keine so üble malerische Bildung. Sie haben es schon lange gewusst, worauf es ankommt und haben sich an gewisse unverrückbare Werte und Ausdrucksformen gehalten. Sie sind die Bewahrer und Hüter der guten Tradition. Was für eine gediegene Sache ist z. B. die malerische Behandlung des Raumproblems, wie wir es von den alten Holländern übernommen haben. Als die deutsche Kunst in den 60er und 70er Jahren wieder einmal in die Lehre ging, hat sie damit angefangen, die farbige Stimmung im Raume, Licht und Schattenwirkung, die farbige Erscheinung der körperlichen Gegenstände, die Menschen und ihre vielfachen Beziehungen zu dieser Umgebung zum Augsangspunkt ihrer Darstellung zu machen. Leibl, Defregger und Grützner haben sich dieser Probleme wieder bemächtigt; insbesondere Defregger,



Georg Fischer-Elpons pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hummer





Carl Seiler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Siegesnachricht



indem er sein malerisches Auge jenen so reizvollen Interieurs tirolischer Bauernstuben, Küchen und Scheunen zuwandte. Die von Balken durchzogene Holzdecke gibt ein geeignetes Mittel an die Hand, durch perspektivische Linien das Auge in die Tiefe zu führen; der Ofen, der Tisch, die Bank, alles dient dazu, uns die ganze Ausdehnung des Raumes recht deutlich sichtbar zu machen. Das Licht, das durch ein Fenster oder durch eine geöffnete Türe eindringt und auf der glatten Diele des Bodens das Fensterkreuz in schwarzen deutlichen Strichen abzeichnet und an den Gegenständen im Raume anprallt und dadurch wiederum starke Kontraste von Licht und Schatten hervorruft, erzeugt auch wieder neue farbige Eindrücke. Es ruft Farben hervor, weckt die verschiedenartigsten Töne, indem es die Dinge beleuchtet. Welche Fülle malerischer Erscheinungen entfaltet sich im Raume?



Alexander Fuks. Bildnis

Die Erscheinung des Räumlichen ganz in eine einheitliche Farbstimmung getaucht, stellt Adolf Heller in einem hübschen Interieur dar. Man sieht in ein Zimmer, auf einen gedeckten Tisch und von da aus durch eine geöffnete Türe in ein zweites dunkleres Gemach. Ein ähnliches Problem behandelt auch Walter Püttner in der Stube einer Näherin mit aufgestellten Kleiderstöcken. Diese selbst sind nur da, um ein Bouquet von zartgestimmten duftigen Farben, einen reizvollen Kontrast zu der übrigen Umgebung abzugeben. Von einem ziemlich hell erleuchteten Zimmer sieht man wieder in ein weiteres ziemlich dämmeriges Gelass. Es ist klar, warum die Maler so gerne bei der Darstellung von Interieurs verweilen. Solche Ansichten geben Gelegenheit zu räumlichen Darstellungen und gewähren dem Maler Spielraum zur Entfaltung aller möglichen farbigen Reize. So hat z. B. Max Gaisser ein kleines Interieurstück gemalt, in dem der Haupt-



Emerik Stenberg. Mädchen aus Dalekarlien

reiz auf einem Stilleben von Kostümen, Hüten, Waffen liegt, die auf einem Tische ausgebreitet sind und die durch das seitlich einfallende Licht beleuchtet werden. Eine weitere wertvolle Anregung wird dem Maler, dass er mit dem Raume zugleich auch die Bewohner darstellt. Das Interieur ist vielfach nur Mittel zum Zweck. In einem Bilde von Oskar Höcker wird uns ein Einblick in eine helle freundliche Stube mit einer Einrichtung aus unserer Vorväterzeit. Am Ofen sitzt ein biederer Alter. Durch die Fenster scheint die Sonne und legt helle blanke Lichttafeln auf den Fussboden. Eine ganz andere Zeit und andere Menschen schildert uns in einem überaus prächtig ausgestatteten Interieur Claus Meyer. Das Licht fällt durch ein seitlich angebrachtes Fenster, von oben herab und hüllt den ganzen Raum in ein angenehmes wohliges Dämmerlicht. Es spielt auf dem prächtigen Ornament der Tapeten von schwerem Goldbrokat, huscht über den schöngemusterten Teppich auf dem Tisch und glänzt und schimmert auf allerlei Dingen, die da ausgebreitet liegen. Am liebsten aber verweilt es auf dem hübschen rosigen Gesicht eines jungen Mädchens, es umschmeichelt den schönen Hals und die blossen Schultern, glitzert und gleisst in den Falten des seidenen Rockes und verbreitet so viel Zauber und Reize um die anmutige Gestalt, dass es einem ordentlich Freude macht, darauf hinzusehen. Neben dem Mädchen, mit dem Rücken gegen den Beschauer gekehrt, steht ein junger Mann mit breitrandigem schwarzen Hut auf dem Kopfe, ganz in Schatten getaucht — ein kräftiger, aber doch weicher Kontrast zu der lichten Erscheinung des Mädchens. Das Licht schwebt und webt um die beiden, schafft so trauliche heimfreudige Stimmung, wie sie nur so junge glückliche Menschen erfüllen kann.

Weniger behaglich mutet uns Echtlers Bild „Agonie“ an. Hier sind lauter starke Kontraste von hell und dunkel, farbenfreudiges Leben und erstorbener matter Schimmer, fahles Scheinen des Lichtes und schwermütiges melancholisches Vibrieren einer schwarzschattenden Dämmerung, ganz die Stimmung, wie sie das Lager von Sterbenden umschwebt. Die Farbe bildet gleichsam die Melodie zu diesem traurigen Thema — zu dem alten Lied von Leben und Tod. Wiederum helle Daseinsfreude strahlt uns aus dem Bilde von Hermann Knopf „Bei der Arbeit“ entgegen. An sonnenbeschienenem Fenster, am Plättisch schaltet ein junger Blondkopf mit frisch gestärktem weissen Häubchen rührig mit dem heissen Eisen. Die jungen rundlichen Arme sind an Hausarbeit schon gewöhnt. Es ist alles sauber und nett in der ganzen Umgebung, so reinlich und ordentlich, wie es nur immer in einem Haushalt sein kann. Dass das malerische Element, das eingehende Studium der Licht- und Tonwerte einer Erscheinung im Raume nicht verloren geht, dafür sorgen schon die geschickten Meister des Pinsels und der Palette. „Mädchen im grünen Interieur“ heisst Karl Blos ganz sachlich und bescheiden ein entzückend stimmungsvolles Bild. Diese lichterfüllte grüne Dämmerung löst in uns die Stimmung aus, in der wir uns am liebsten unseren Erinnerungen und Träumen überlassen. In dieser grünen Dämmerung ist ein der Musik verwandtes Element. — Es ist ein hoher Genuss für das Auge, mit einem Zuge, diese weiche und gesättigte Tiefe und Fülle der grünen und tieflila Töne aufsaugen zu können, um es wieder in mannigfachen Empfindungen ausströmen zu lassen.

Stimmungsmalerei auf der gefestigten Grundlage eines soliden Könnens ist auch Robert Weises „Blaue Stunde“. Der Zauber der blauen Stunde, wie er zu Beginn der Nacht die Erde umfangen hält, hat auch die junge Frau an das offene Fenster gebannt. Vor ihr erglänzt der Spiegel des Sees wie eine ebene Platte von Lapis lazuli. Die Lüfte weiten sich, der ganze Raum ist erfüllt von der Magie und dem Reize einer herrlichen blauen Farbe; eine Farbe, die die Sehnsucht weckt und alte längst entschwundene Träume. Fritz Erler hat auch so eine schöne junge Frau gemalt, die am Fenster steht, draussen sieht man einen gewitterschweren Himmel, in den einige Vögel ihre schnellen Flügel tauchen, gleich Rudern von Seglern in einer dunklen Flut. Rein malerische Interessen veranlassen Gotthard Kühl, gewisse Räume aufzusuchen. So ein altes Brauhaus ist ein echter Malerwinkel, in dessen dumpfer, feuchter Atmosphäre merkwürdige Farben in allen möglichen Nüancen zu finden sind. Für Kühl aber mögen besonders zweierlei Gelb, ein helles leuchtendes und ein dumpfes gebrochenes Gelb, das Anziehendste in der ganzen Farbenharmonie gewesen sein. Diese zwei gelben Töne bilden sozusagen das Grundmotiv für die malerische Harmonie des Bildes und die übrigen Farbentöne die Begleitung dazu. Gegenwärtig spielt sich alles darauf hinaus: dieses Bild ist eine malerische Variante in gelb, ein anderes in grau, grün, ein drittes in rot usw. Bei dieser Darstellungsweise ist es natürlich gleich, was dargestellt wird.



Alois Hans Schram. Am Landungssteg



Karl Küstner. Vorfrühling am Altrhein (Motiv aus Rheinhessen)



M. Schildt. Waschtag

Verlangt man aber nicht bloss Augenweide, sondern auch Augenfreude, so muss man in der Auswahl des Motivs schon etwas wählerischer sein. Geffken genügt dieser Forderung. In seiner „Visite" führt er uns ein Paar Damen, eine jüngere und eine ältere, in der Umgebung eines behaglich eingerichteten vornehmen Hauses vor. Die Technik ist ganz eigen, sogenannte Ölwischmanier. Ein brillanter Ölmaler ist ferner Borchardt, der bei seinen kleinen, kaum einen Quadratfuss grossen Bildchen den Pinsel mit einer Energie zu führen weiss, dass uns die Totalität einer farbigen Erscheinung in der ganzen Frische und Unmittelbarkeit entgegentritt. Doch geht er darin nicht zu weit. Denn nichts widerstrebt mehr der Kleinmalerei als eine skizzenhafte Technik. Das Kabinettbild soll für eine nahe liebevolle Betrachtung geschaffen sein, es soll wie in einem Spiegel alles klar und deutlich zeigen, ohne dass sich dabei das Detail zu sehr breit macht. Borchardt weiss das auch. In einem zweiten Bildchen „Zu Hause" ist der malerische Gesamteindruck noch besser zusammengehalten, das Ganze noch toniger gestimmt. Die Schwierigkeit, vielerlei Dinge zu einer einheitlichen Wirkung zu bringen, wächst mit der Fülle und der Reichhaltigkeit des Motivs. Seiler gibt in seinen Bildern „Siegesnachricht" und „Marketenderin" treffliche Schilderungen aus dem Leben des 18. Jahrhunderts. Trotz aller Mannigfaltigkeit an interessanten Einzelerscheinungen ist das Ganze doch bildmässig zusammengestellt. Ein feiner, grünlich grauer Gesamtton liegt über dem Ganzen, aus dem nur einzelne, warme gesättigte oder kühle graue Farben eine bestimmte Note und eine entschieden koloristische Haltung hervorbringen. Die Zeit des Rokoko eignet sich natürlich ganz hervorragend für derartige malerische Vorwürfe. Menzel hat das wohl erkannt, als er sich in dieser Welt umsah. Nicht umsonst ist er immer wieder nach Süddeutschland gezogen. Unsere schönen

Rokoko- und Barockkirchen mit ihrem unsagbaren Zauber und ihren malerischen Reizen zogen ihn an. Hier ist noch eine Domäne des farbenfreudigsten prächtigsten Lebens zu finden. Eine wahre Farbenschachtel tut sich auf und es schimmert, leuchtet silbern, golden, scharlachrot, lichtgelb, zartrosa, grau, kurz alle Töne einer reich besetzten Palette sind vorhanden. Was bergen unsere Schlösser, Bayreuth, Ansbach u. a. noch für farbige Wunder. Löwith, ein genauer Kenner dieser Zeit, führt uns in seinen Interieurstudien in eine alte Bibliothek. Ein wahres Kabinettstück der Kleinmalerei, eine Schilderung des geselligen Lebens aus dem 18. Jahrhundert, führt uns Löwith in feinpointierten charakteristischen Zügen in dem Bildchen „Neuigkeiten“ vor Augen. Rücken wir mit der Zeit etwas vor ins Empire hinüber und versetzen wir uns wiederum in die Welt eines feinen Hauses, wo bereits an Stelle der geschweiften Möbel mit den krummen Füssen, Tische und Stühle mit steifen geraden Beinen, Verzierung und Schnitzwerk à la grecque gehalten, stehen. Welch ein anmutiges Geschlecht, was für feine interessante Damen und was für schöne ritterliche Männer beleben diese Räume! In allem ist noch etwas von der Lebenskunst und der Grazie des Rokoko zu verspüren und Meister Simm weiss dieses Leben mit geschickter Hand malerisch



Philipp Klein. Vor der Abreise

reizvoll zu schildern. Menzler freut sich in seinem Bilde „Aus sonnigen Jugendtagen“ an der Wärme eines schönen Herbsttages mit den zwei jungen Leuten, denen noch kein Sommer und Herbst erblüht ist.

Verlassen wir dieses lockende, werbende Leben da draussen in der Welt und treten in die stillen geweihten Räume eines Klosters ein. Ein freundlicher Schimmer, ein verlorener Sonnenstrahl führt uns in das Gemach, in dem zwei Brüder der Frau Musika huldigen. Violine und Cello ertönen, ein Duett ist im Gange. Ganz für sich in hingebender Gottesminne huldigt eine Nonne der seligen Jungfrau. Vor dem Altar lässt sie ihre Geige ertönen, eine andächtige innige Weise durchdringt den Raum. „Maiandacht“ nennt Hermann Kaulbach dieses schöne Bild.

Adolf Eberle und Matthias Schmid bringen aus ihrem alten, ihnen vertrauten Gebiet, aus dem Leben der Gebirgsbauern, allerlei Hübsches und Beschauliches. Dass gerade in der deutschen Abteilung, vorzüglich unter den Münchenern, das Interieur und die Schilderung des heimischen Lebens einen so grossen Platz in der gesamten Produktion einnimmt, ist nicht eben eine zufällige Erscheinung. Es liesse sich an der Hand der Kataloge unserer jährlichen Ausstellungen leicht nachweisen, dass in der Malerei nächst der Landschaft die Darstellung unserer nächsten Umgebung, vor allem des Hauses, die meisten Vertreter findet. Darin offenbart sich unser Charakter, unser Wesen aufs beste. Neben der Freude an der schönen Natur ist es das Heimgefühl, das in uns am stärksten entwickelt ist, und diese Empfindung kommt selbstverständlich auch in der Kunst zum Ausdruck.



Cuno von Bodenhausen. Leonore

Neben dem Schilderer des Volkslebens, Defregger, hat auch der gediegenste Meister der Palette, Leibl, hierin das allerbeste seiner Kunst gegeben. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade die Nationen, bei denen das Haus und Heim eine grosse Rolle spielt, nächst den Deutschen die Holländer, die Dänen und Schweden, die Interieurmalerei gepflegt und ausgebildet haben. Am stärksten offenbart sich diese Neigung, sowohl nach der Seite der Darstellung gemütlicher Zustände, als auch nach der des rein malerischen Ausdruckes, bei den Holländern. Diese erweisen sich darin als die wahrhaftigen Erben einer grossen Tradition. Wir können nicht unterlassen, im Zusammenhange mit dem bisher Geschilderten auf das Zunächstliegende in der ausländischen Abteilung hinzuweisen: Israels steht uns

mit seinen Bildern, in denen die ganze Heimseligkeit des holländischen Hauses zum Ausdruck kommt, am nächsten. Vor Israels Bild „Das stille Mütterchen“ geht dem gefühlvollen Beschauer das Herz auf. Daraus spricht ein schlichtes menschliches Empfinden, was weit mehr ist als alle Kunst der Malerei. Im wirklichen Sinne äussert sich gar keine Kunst in seinen Bildern, das heisst keine Kunst, die auf bestimmten Regeln und Voraussetzungen aufgebaut ist und in der Lösung eines bestimmten formalen Problems ihr Ziel findet. Israels Kunst ist nicht systematisch auf bestimmten Prinzipien aufgebaut, höchstens ist sie psychologisch begründet als der unmittelbare Ausdruck individuellen Empfindens. Liebermann drückt dies in einem Aufsatze über Israels einmal so aus: „Israels malt noch Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken.“ Das ist es, was uns an Israel so gefällt, was ihn uns Deutschen so lieb und vertraut macht, die Innerlichkeit, die Poesie, die aus seinen Schöpfungen herausleuchtet.



Floris Arntzenius. Nach dem Regen

Es ist ganz interessant, Kunstwerke auch einmal von der technischen Seite aus zu betrachten, „denn es ist ungeheuerlich viel Handwerkliches in der Kunst, viel Probieren nötig, viel mechanische Arbeit.“ Es kommt gar viel auf die Ausdrucksweise an, es gilt, den kürzesten und sichersten Weg zu finden für das, was man zu sagen hat. Der gemütliche Betrachter und Ausstellungsbummler braucht sich allerdings um diese Fragen nicht zu kümmern, für den existiert in erster Linie nur der Gesamteindruck — das Bild. Aber es schadet gar nichts, wenn sich der Liebhaber auch einmal mit diesem Teil der Kunst etwas beschäftigt. Es wird ihm vieles verständlicher werden, er wird den innigen Zusammenhang der technischen Gestaltung mit dem künstlerischen Ausdruck erkennen und dabei bemerken, wie innig Malweise und Stil miteinander zusammenhängen.



Leo Samberger. Bildnis des Dr. Schnitzler, Köln

In Zeiten, da der Kunst im allgemeinen wenig Bedeutung zukommt und sie nur ein kümmerliches Dasein fristet, da steht auch die technische Ausbildung der Maler auf einer niederen Stufe. In kunstfrohen Zeiten hingegen ist die hohe technische Ausbildung Gemeingut aller Künstler. Die Früheren waren im Besitze einer reichen Tradition, sie konnten darum in ihrer Art Reifes und Vollendetes schaffen. Wir sehen z. B. die Technik der Freskomalerei Einfluss auf den Stil der italienischen Malerei gewinnen und ihren eigenartigen Charakter mit ausprägen helfen. Nicht weniger anregend hat die Ölmalerei auf die niederländische Kunst gewirkt. Die neuere deutsche Malerei lag im Anfange des 19. Jahrhunderts schwer darnieder, weil die Maler nicht mehr malen konnten! Leibl war der erste, der das verachtete Handwerk in der Kunst wieder zu Ehren brachte. Man kann ihn den Begründer einer rein „malerischen Malerei“ nennen. Leibl hatte es den Alten abgesehen, wie sie mit Pinsel und Palette hantierten. Auch dem französischen Maler Courbet verdankte er viel. Die Farbe war sein natürliches Element. Er setzte mit sicherem Pinsel Strich an Strich. Leibl malte seine Bilder herunter, indem er an der Leinwand oben anfing und unten aufhörte, alles in nasser Farbe. Darin liegt die ganze Weisheit der Ölmalerei. Die Farben wachsen zusammen und ergeben einen schönen samtartigen Ton, einen eigenen Schmelz und Email. Es entsteht beim späteren Verwachsen der Farben ineinander, das sogenannte Altersgold, ein überaus vornehmer prächtiger Ton, der von Kennern sehr geschätzt wird. Dieser Ton, sozusagen die Patina der Ölfarbe, bedeutet für den Kenner der Malerei dasselbe, was für den Feinschmecker das Bukett des Weines ist.



Jean Paul Laurens. Das Vorzimmer Monseigneurs

Phil. Otto Schaefer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Cultura victrix





Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchenbildnis



Die Ausstellung enthält ein paar Studienköpfe von Munkacsy, vor allem einen ungarischen Bauern mit dem Schafpelz um die Schulter, einem tuchenen Wams, Mütze und einer Pfeife von rotem Ton in den Händen. Die Farbe ist weich und flockig hingesetzt. Sie gibt das Stoffliche, Haut, Haare, Wolle etc. täuschend wieder. Und dabei ist doch alles gross, breit und flächig gehalten und das Kolorit so tief und satt, wie man es bei neueren Werken selten findet.



Karl Blos. Bildnis des Grafen von Moy

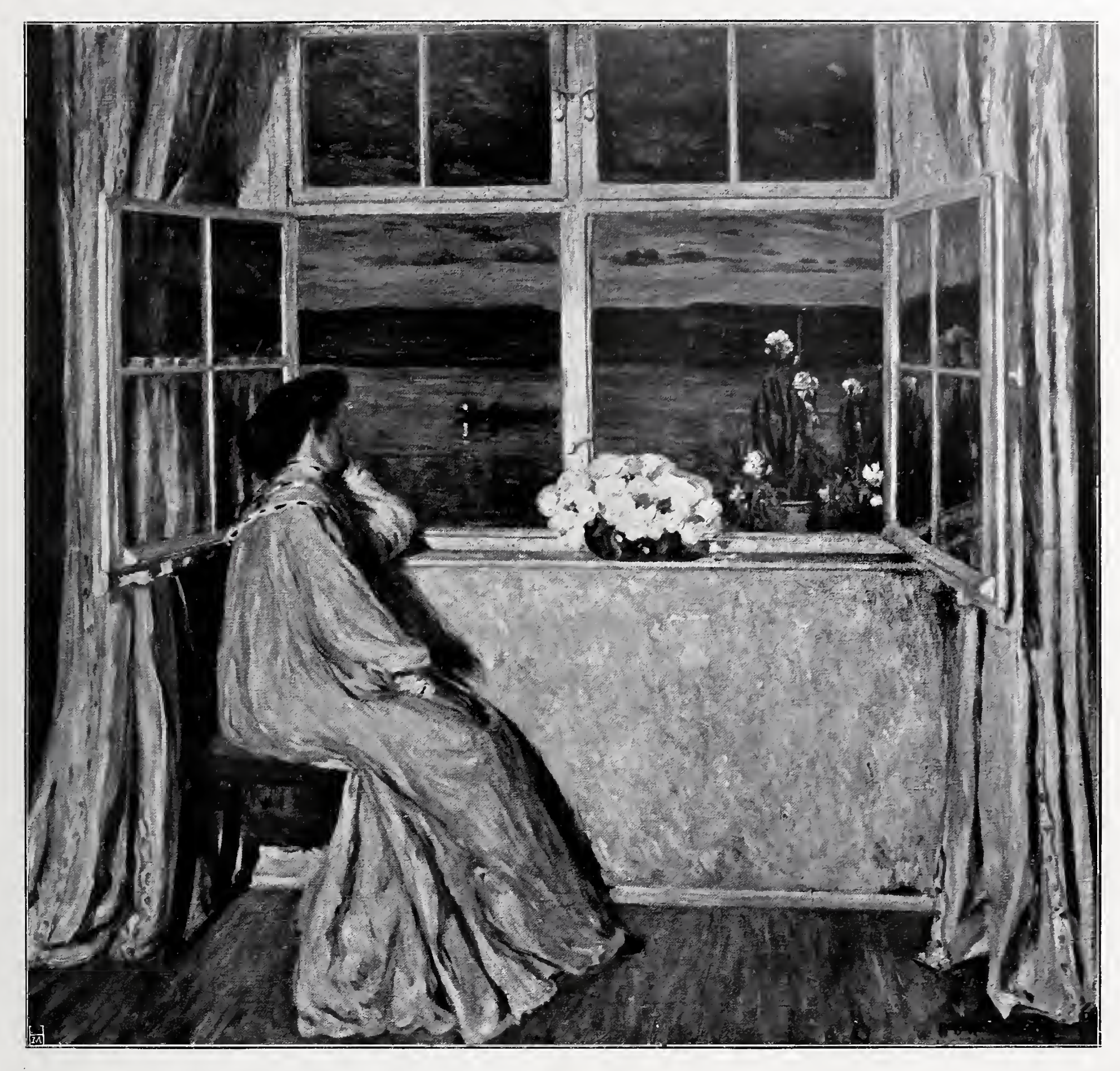
Nicht nur Leibl und Munkacsy sind zu nennen. Auch ältere Münchener Meister haben gezeigt, dass man um 1870—1880 sich trefflich aufs Malen verstand. Was hat nicht Defregger für herrliche Studienköpfe geschaffen! Die vor kurzem veranstaltete Ausstellung von Defreggers Werken bei Heinemann hat Ölbilder von seltener Schönheit gezeigt. Wie malt man jetzt?

Unter den Sezessionisten ist ja das Schlagwort einer malerischen Malerei zum Glaubenssatz erhoben worden, sie setzen ihren grössten Ehrgeiz darein, malen zu können. Zwei Meister sind es vor allem, die hier tonangebend sind, Herterich und Zügel. Von dem ersteren ist zwar auf der heurigen Ausstellung im Glaspalast nichts zu sehen, aber nichtsdestoweniger steht er doch sichtbar hinter manchem Jungen. Man erkennt die Herterichschüler alle an der besonderen Art ihrer Farbgebung. Es ist immer dieselbe Melodie, nur in verschiedener Tonart, bald Dur, bald

Moll. Bei Zügel und seinen Anhängern ist es nicht anders. Zügel wirkt durch seine blendende Virtuosität noch verführerischer. Er reisst zur Nachahmung hin. Eine zeitlang glaubte man, nichts wäre leichter, als mit einem farbensatten Pinsel und einer reichbesetzten Palette à la Zügel zu arbeiten. Die Bilder strahlten förmlich feurige Gluten und Sonnenhitze aus. Eine ungemeine Buntheit und Farbenfreudigkeit trat zu Tage. Das rein dekorative Moment überwog. Dass dieses Bestreben sehr bald zu allerhand bedenklichen Effekten in der Malweise selbst führte, können wir an verschiedenen Bildern beobachten. Wir dürfen nur darauf achten, auf welche Weise z. B. die Erscheinung des glänzenden Sonnenlichtes durch die Farbe auf der Leinwand hervorgerufen wird. Das jetzt dabei beliebte Verfahren ist folgendes: Die tieferen Stellen, die schattigen Partien im Bilde, bedürfen nur wenig Sättigung, es genügt ein dünnflüssiger Auftrag von Farbe, dagegen müssen die lichten und hellsten Stellen sehr pastos aufgetragen werden. Dabei läuft der Künstler Gefahr, durch die stark belichteten Stellen und Flecken die Form zu zerreissen und aufzulösen. Es ist ein Bild von Zügel in der Ausstellung, das eine Schweineherde unter Bäumen in der Halbsonne zeigt. Man frägt sich zuerst, was soll das Durcheinander, das Chaos bunter Farbflecken bedeuten. Sind es Steine, Laubmassen, Sträucher, die von Sonnenblitz getroffen in allen möglichen farbigen Tönen schimmern? Erst durch eine Orientierung im Kataloge erfahren wir, dass wir suhlende Schweine vor uns haben. Einen ähnlichen Fall bietet ein Bild von Piepho. Man sieht eine junge Dame im Garten beim Frühstück. Die Morgensonne umspielt diese in Weiss gekleidete Gestalt. Lichtflecken haften da und dort, besonders im Schosse des Mädchens, in dem die beiden Hände ruhen. Statt der Hände sehen wir nur ein buntes Durcheinander rötlich schimmernder Farbflecken — ein geringer Ersatz für ein paar hübsche Hände. Was ist schuld an dieser unseligen Auffassung? Nichts anderes als ein vager Begriff von Naturwahrheit, der immer noch in einigen



Robert Weise. Dame in Schwarz



Robert Weise. Dämmerung

Malerköpfen spukt. Die Figur gilt nicht mehr, als ein Stilleben und ein Stück Landschaft. Wie durch das Freilicht die Form geschwächt wird und nur unklar in die Erscheinung tritt, zeigt auch „Die Sommerweide“ von Hayek. Ein weisser Schimmel im Grünen, Sonne hinten und Sonne vorn, mitten darin der Schimmel als Beleuchtungsobjekt. Mag man immerhin das Tier als eine zufällige Erscheinung in der Natur betrachten und es zum blossen Träger und Objekt farbiger Erscheinungen machen, man kann die Form doch nicht ganz ignorieren. Ein Überschuss an malerischem Gefühl, ein gewisser Lyrismus in der Farbe führt sehr häufig zu Extremen. Von den zahlreichen durch Zügel herangebildeten Künstlern steht Schramm-Zittau dem Meister am nächsten. Aber er weiss sich klug zu beschränken, indem er immer Motive sucht, bei denen der starke farbige Ausdruck der Erscheinung angemessen ist. Sein Bild stellt Hühnervolk in der

Sonne dar. Ein ganz ähnliches Motiv behandelt auch Hubert von Heyden. Grässel malt wieder mit starker naiver Freude an dem farbigen Leben sein Entenvolk am Wasser und im Wasser. Die impressionistische Darstellungsweise feiert ihre Triumphe in einem kleinen Bildchen von Angelo Jank „Heidi". Wir sehen in toller Jagd Herren und Damen auf flinken Pferden über Hürden hinweg ins weite Feld hinaussetzen; ein Augenblicksbild, wie es uns zuweilen der Kinematograph vorführt. Trotzdem ist es dem Maler gelungen, diesen Moment im Bilde in seiner ganzen Frische und Lebendigkeit zu fixieren. Diese temperamentvoll hingesetzten Striche, Punkte und Farbflecken erzeugen in uns augenblicklich die Vorstellung einer bewegten momentanen Erscheinung; Technik und künstlerische Absicht decken sich.

Die modellierende Kraft vieler nebeneinandergesetzter Farbflecken lassen ein paar Studienköpfe von Walter Püttner erkennen. Die Pinselstriche sind in einer gewissen rhythmischen Anordnung, die der Form des Gegenstandes entspricht, breit und sicher hingesetzt. In der Nähe sehen wir wieder nur ein Chaos roter, gelber, brauner, grüner Flecken, aber in einem gehörigen Abstand von dem Bilde formuliert sich daraus die malerische Erscheinung des gesunden von der Luft und Sonne gebräunten Kopfes einer Bauerndirne im Grünen. Walter Thor arbeitet ganz ähnlich, nur weniger derb. Er vereinigt schon auf dem Bilde die Farbflecken zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, wodurch er eine viel gleichmässigere harmonischere Gesamtwirkung erzielt. Seine Vortragsweise ist eleganter und feiner. Eine junge Dame in Weiss, vor einen grünen Hintergrund gesetzt, wirkt sehr vornehm. Ein sammetartiger weicher Ton liegt über dem Bilde einer jungen Frau in schwarzem Kleid und grauem Hut. Das Bildnis des Prinz-Regenten erscheint uns wie ein Gobelin von ruhig dekorativer Wirkung. Ganz besonders eignet sich diese Malweise für kontrastreiche farbige Stimmungen. Philipp Klein ist ein Virtuos darin, vielfarbige Stoffe, seidene Kleider, Lederkoffer und Möbel zu einem Stilleben von erlesenen koloristischen Reizen zusammenzustellen. Sein Farbenauftrag erscheint weich und locker, die Modellierung und Zeichnung der Gegenstände aber doch bestimmt und energisch. Ganz ähnliche Wirkungen erreicht auch Münzer, wenn er das Stoffliche eines seidenen Kleides, das weiche Fleisch, die sammetartige Weichheit und Glätte der Haut darstellt. Doch am besten von allen diesen gelingen solche Experimente Leo Putz. Sein grosses Bild „In der Garderobe" ist ein Meisterstück der Ölmalerei. Seidene Trikots, Röcke, Spitzen, Hüte und nackte Arme bilden das malerische Motiv. Aber von all diesem sieht man nur mehr einen zarten farbigen Schimmer, wie ihn die Stoffe im Lichte ausstrahlen. Die Ölfarbe ist völlig ent-



Kimon Loghi. Athenerin

materialisiert. Für diese ungemein feinfühlige Wiedergabe malerischer Eindrücke eignet sich die Temperafarbe noch besser. Alle Schwere, alles Materielle, Trockene und Harte wird aufgelöst, es bleiben als ein letzter Rest der Dinge nur mehr feine Reize, ein farbiger Hauch und Duft zurück. Alles Körperliche ist in das Bereich des Geistigen erhoben zu einem Spiegelbild der Phantasie.



André Devambez. Der Angriff, Boulevard Montmartre

Auch sein Bild „Im Zaubergarten“ ist solch eine freie künstlerische Schöpfung. Der malerische Ausdruck für rein Gefühlsmässiges ist mit Hilfe dieser eminent geistreichen Technik erreicht. Nichts hindert den Künstler, seiner Empfindung Abbruch zu tun oder sie in eine gewisse Form zu transparieren; er kann frei schalten und walten wie er will. Das Material in seiner dünnflüssigen Konsistenz erlaubt ihm, wie mit Wasserfarben jede Erscheinung als eine leichte duftige Impression wiederzugeben. Auf einem ganz anderen Wege wie Putz erreicht Raffael Schuster-Woldan ein ähnliches Ziel. Von vornherein wird er nicht so direkt durch rein malerische Empfindungen auf dieses Ziel hingeführt. Er geht öfter von bestimmten geistigen Vorstellungen aus, für die er in der Malerei Ausdruck sucht und findet. Sein grosses Gemälde „Das Leben“ lässt aber doch sofort erkennen, dass es vom ersten Augenblick an farbig gedacht war. Nur ist das

Gegenständliche, ein liegender weiblicher Akt in einer Landschaft, nicht bloss farbige Impression. Es soll darin das Körperliche, Plastische der Erscheinung, wie das Räumliche in der Landschaft zum Ausdruck kommen. Es ist ein durchaus malerischer Gedanke, den ausgestreckt liegenden nackten Körper auf einem sammetartigen Teppich von grüner Farbe darzustellen. Das stumpfe Grün hebt die leuchtende Farbe des Fleisches noch mehr, das warme Sfumato kontrastiert trefflich zu den kühlen grauen und blauen Tönen der Landschaft. Es ergibt sich ein Ausdruck von einer weichen, melancholisch lyrischen Stimmung, es zeigt sich aber auch darin eine ausgeprägte künstlerische Weltanschauung. Wer Raffael Schuster-Woldans Schaffen verfolgt hat, wird zwischen seinen verschiedenen Bildern, „Auf freier Höhe“, „Legende“, „Sonett“, „Das Leben“ gar bald einen bestimmten Zusammenhang herausfinden. Sie sind alle das Produkt eines ästhetisch fein empfindenden Geistes und doch bei aller Idealität voll künstlerischer Realität. Wir sehen also hier die Farbe als Mittel zum Zweck, als ein Medium, durch das uns der Künstler seine subjektive Weltansicht übermittelt, gewissermassen ein Geistiges objektiviert. Es liegt in diesem Vorgehen ein bedeutsames Zeichen der Zeit. Man könnte diese Symptome als eine Abkehr von der blossen Wirklichkeit, als eine neue Romantik auffassen. Wir sehen gerade auch die schaffenskräftigsten Künstler, starke Realisten der Farbe wie z. B. Exter, Stuck neuerdings in Farben fabulieren und dichten. In einem grossen mehrfach abgeteilten Bilde behandelt Exter frei nach Gottfried Kellers Erzählungen „Tanzlegendchen“ diesen poetischen Stoff auf seine Weise.

Noch freier gibt Philipp Otto Schaefer poetische Stoffe und sucht dafür Ausdruck im rhythmisch bewegten Spiel der Linien und Farben. Die lineare Komposition bildet gleichsam die Architektur des Bildes, der zeichnerische Ausdruck bestimmt die Form und die Farbe die Instrumentierung, die Begleitung zu der einmal angeschlagenen Melodie. Schaefer hat die Tonart gefunden, die zum Ausdruck poetisch gefühlvoller und geistig hochgestimmter Vorstellungen passt. Seine Phantasie ergeht sich am liebsten in einer arkadischen Welt, in der die Menschen im innigsten Zusammenhang mit der Natur stehen. Vor Bildern wie „Sonata pacifica“, „Raub der Europa“, „Kindheit des Bacchus“ kommt uns Schillers Dithyrambus in den Sinn: „Als ihr noch die Welt regiertet, an der Freude leichtem Gängelband.“ Schaefers eigenartige Ausdrucksweise, die gobelinartige Wirkung seiner Bilder weist aber auch zugleich auf ihre weitere Bestimmung hin, nämlich vornehm ruhige Räume zu schmücken, den geniessenden Sinn des Beschauers zu erheitern und zu erfreuen. Ansätze zu einer Kunst, wie sie schon einmal in der Renaissance der Welt geschenkt wurde, treffen wir in der neueren Zeit, seit man den Begriff einer angewandten Kunst recht erfasst hat, öfter. Aber auch nur Ansätze, so lange sich diese Kunst darauf beschränken muss, im Format des Staffeleibildes Ausdruck zu finden. Unsere Zeit gibt dem Künstler leider wenig Gelegenheit, seine Ideen auf grossen Wänden ausbreiten zu können. Die Kirche, einstmals der Sammelpunkt aller angewandten Künste, ist ganz in einer retrospektiven Richtung befangen. Sie verwechselt den Begriff religiöser Kunst mit dem einer archaistisch dogmatischen Kunst. Sie schliesst sich gegen alles Neue ab und begnügt sich immer wieder damit, die verschiedenen alten Stilarten zu erneuern. Das ist gerade so, als ob man schon einmal

getragene und abgelegte Kleider wieder verwendete. Der Staat zeigt sich vorderhand auch wenig dazu geneigt, öffentliche Gebäude von berufenen Künstlern ausmalen zu lassen. Das augustische Zeitalter, wie es einmal unter König Ludwig I. in München blühte, ist vorüber. Damals war der Sinn auf die Erneuerung einer grossen Kunst gerichtet. Cornelius und Wilh. Kaulbach kamen diesem



Georg Papperitz. Junge Mutter mit Kind

Bedürfnis entgegen. Leider waren diese Künstler noch nicht im Besitze aller Ausdrucksmittel. Das harte Wort, das König Ludwig über Cornelius sprach: „Ein Maler muss malen können", war in einem gewissen Sinne berechtigt. In der Vervollkommnung der malerischen Ausdrucksweise hätten wir es glücklich weiter gebracht, es fehlt nur wiederum die stilbildende Kraft, der grosse Ernst des Wollens und Strebens, der einen Cornelius beseelte. Seit Jahren kann man in der Scholle Bilder auftauchen sehen, die über den Rahmen des Staffeleibildes hinausstreben. Sowohl in der malerischen Wiedergabe als im Stoffe selbst wird etwas Neues angestrebt. Eichler wie Erler brachten immer wieder grosse dekorative Schöpfungen, nur wundert man sich, dass sie nicht auf diesem Wege zu einem endgültigen Resultat gekommen

sind. Es musste überraschen, als Eichler im Vorjahre mit einem neuen Experimente, eichene Bretter als Malgrund zu benützen, hervortrat, eine blosse Spielerei, die einem so ernsten



Max Nonnenbruch. Traumbild

zukunftsreichen Talente gar nicht ansteht. Man kann freilich nicht verlangen, dass sich die Künstler immer für ihre Ideen opfern und Zeit und Kraft an grosse Unternehmungen wenden, die dann keine weitere Unterstützung finden. Hier könnte eben nur eine rationelle Kunstpflege helfen, die solchen Talenten die richtigen Aufgaben zuweist.



Claus Meyer pinx.

Ein lieber Besuch



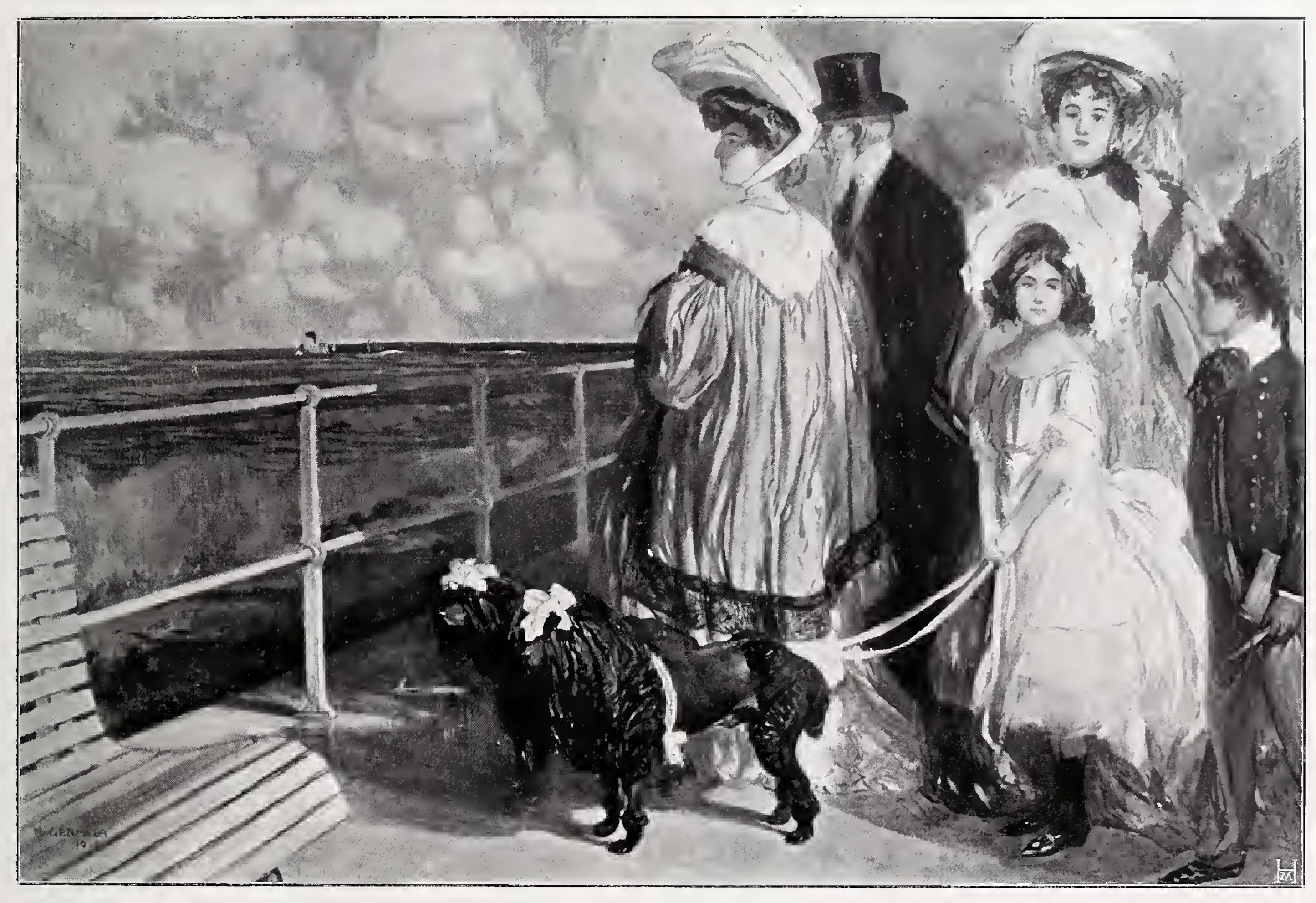


Richard Scholz pinx.

Hilde und Trudel



Erler hat es auch heuer wieder unternommen mit einem grösseren Gemälde aufzutreten. „Fremdlinge“ heisst er das Bild. Ein paar junge kräftige Männer sind in einem Schiffe über das Meer gekommen und an einem fernen Gestade mit wundersamen pittoresken Felsen gelandet. Kraftvoll und selbstbewusst stehen sie auf dem neuen Boden, ihre Ruderstangen in Händen. Hinter den blonden jungen Männern leuchtet das blaue Meer. Es ist ein eindrucksvolles Bild oder viel-



Raimund Germela. Am Strand von Ostende

mehr doch nur ein Teil eines solchen. Man denkt sich unwillkürlich die Fortsetzung dazu. Das Leben auf dem Schiffe, die zukünftigen Taten und Ereignisse in dem neuen Lande. Wie schön wäre es, die Räume eines Gebäudes in der Nähe des Meeres, z. B. in einer nordischen Stadt, mit solchen Bildern zu schmücken! Hier in München würde dieser Stoff weniger leicht aufgegriffen und verstanden werden. Da liegt uns Georgis „Brotzeit“ schon näher. Dieses sommerige Feld zur Erntezeit, die hochbeladenen Wagen, die von der Sonne gebräunten und von der Hitze geröteten Gesichter der Schnitter und Schnitterinnen sind ohne Kommentar jedem verständlich. Nur haben wir es hier nicht mit einem dekorativ gedachten Wandbilde, sondern mit einem malerisch sehr reizvollen Episodenbilde zu tun, das in einem beschränkteren Format noch viel intimer und reizvoller zur Geltung käme.

Stuck gehört zu den Malern, die eine neue Note in unsere dekorative Malerei bringen könnten. Er hat ein ausgesprochenes Stilgefühl. Mehr wie alle anderen weiss er mit



Henry d'Estienne. Das erste Schiff

beschränkten Mitteln, durch einfache Flächenwirkungen, raumschmückend zu wirken. Ein köstliches Bild ist der in ein Achteck komponierte alte Faun mit dem frischen Jungen. Das Bild ist als Wandfüllung gedacht und zeigt die Malerei in ihrem absoluten dekorativen Charakter. Etwas anderes ist die Art, die Hodler vertritt. Er versucht mit den einfachsten Mitteln, nur durch die Linie, zu wirken. Die Farbe erscheint ganz flächenhaft, sie hat keinen Anteil an der Gestaltung des Raumes, daher man beim ersten Anblick des Hodlerschen Kartons „Rückzug von Marignan", insbesondere beim Anblick der vielen gestreiften Hosen, Lanzen, Schwerter, an die Landsknechte auf Spielkarten denkt. Nun entdeckt man bei näherem Zusehen allerdings, dass es Hodler mit dieser Art Gestaltung seiner Figuren vollkommen Ernst ist. Er will bewusst vereinfachen, durch einfache Linien und Farben den Totaleindruck einer Figur geben. Warum aber dieser fanatische Zeichner die wirksamsten Ausdrucksmittel, Überschneidungen und Verkürzungen meidet und sich mit den allereinfachsten Flächenwirkungen begnügt? Wie viel mehr könnte er durch eine mit künstlerischen Mitteln bewirkte Raumillusion erreichen! Nur von einigen ganz im Vordergrund stehenden Figuren hat man das Gefühl freistehender Körper, die anderen runden sich nicht, sie wirken wie flach aufeinander geklebte Schemen. Etwas Schematisches und Gezwungenes haftet überhaupt der ganzen Darstellung an. Und gerade dieser Stoff, die Episode aus dem Rückzug einer Schlacht, verträgt diese schemen-



Karl Langhorst. Die Familie des Künstlers



Gilbert von Canal. Motiv an der Vecht

hafte Behandlung am wenigsten. Hier musste vielmehr mit allen Mitteln der Kunst das dramatische Leben, das doch in den einzelnen Figuren zum Ausdruck kommt, auch im Ganzen viel wirksamer gezeigt werden. Man sieht einen Haufen Landsknechte daherziehen, ihre Fahnen flattern im Winde, sie schleppen Tote und Verwundete mit, Blut ist geflossen, von Kampf und Streit soll dieses Bild erzählen, ein tragisches Geschick soll es in ergreifenden Zügen veranschaulichen. Und was hat Hodler von all dem gegeben? Nur stilisierte Figuren, wie nach einem bestimmten Schema a oder b gearbeitet, Figuren, die nach bestimmten Regeln agieren, Stellungen machen, Modell stehen und posieren, anstatt ihr widerwärtiges tragisches Geschick zum Ausdruck zu bringen. So ist es mit einer monumentalen Kunst nicht gemeint! Was wäre Michel Angelos jüngstes Gericht, wenn nichts anderes, als eine mit wohlkomponierten Gestalten erfüllte Decke? Es kann dieses eine sein, ein grosses Kunstwerk, das ein gesetzmässiges Gebilde, das seine Architektur in sich hat, es muss aber vor allem das sein wollen, was es scheint, Natur und Leben im Spiegel der Kunst. Wir haben an dieser Stelle nicht darüber zu rechten, was es sein sollte und was es sein könnte. Das künstlerische Schaffen geht, während wir hier zu einem Werke Randglossen machen, ungestört seinen Lauf weiter und vielleicht ist Hodler oder ein anderer schon wieder am Werke, etwas ganz anderes, Ungewohntes, Neues hervorzubringen.

Wenden wir unsere Betrachtungen anderen Problemen zu. In einer Reihe von Gemälden ist mit Nachdruck auf die Darstellung der Figur im Raume verwiesen, oder vielmehr der Maler

ging dabei von der räumlichen Erscheinung der Figur in einem entsprechend farbig gestimmten Raume aus. Habermann, Robert Weise, Blos, Exter, Papperitz, alle beschäftigt das gleiche Problem, alle erstreben die gleiche Lösung, nur auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln. Habermann stellt eine Dame in einfacher grauer Kleidung vor eine graubraune Wand und erreicht trotz dieser akzentlosen Gegenüberstellung eine gewisse Wirkung. Exter geht wieder stark in die Farbe. Sein Selbstporträt zeigt den Künstler im grünen Rock vor einem karmesinroten Vorhang und einem dahinter liegenden Arbeitsraum mit diffusem, rötlich gefärbtem Licht. Blos stellt den Fürsten Quadt in ganzer Figur dar. Er überwindet die Schwierigkeit, eine hellblaue Uniform mit blitzenden silbernen Abzeichen, Orden und Waffen, zu einer einheitlich gestimmten Erscheinung zusammenzufassen. Er vermag sogar noch mehr, er stimmt auch die entsprechende Umgebung dazu und schafft ein vornehmes Repräsentationsbildnis, das jedem Raume zur Zierde gereichen würde. Papperitz stellt uns eine elegante Dame in ganzer Figur geschickt vor Augen. Sehr sorgfältig und doch malerisch wirksam ist die elegante Kleidung der Dame durchgeführt, ein wesentliches Moment für die ganze Art dieser Repräsentation. Ein jüngerer Künstler, Adolf Heller, beschäftigt sich gerade mit diesem malerischen Problem sehr eingehend. In mehreren Bildnissen zeigt er einen sehr feinen Geschmack, seidene apart gefärbte Stoffe, Kleidertuch, feine Handschuhe etc. zu reizvollen malerischen Harmonien zu vereinigen. Keine leichte Aufgabe stellt sich Langhorst in dem Porträt seiner Familie, indem er auf einem möglichst gedrängten Raume vier Personen, alle lebendig, ausdrucksvoll, in Beziehung zu einander zu setzen weiss. Auf jeden Fall ein sehr beachtenswertes Bestreben, die Monotonie eines Gruppenbildes zu überwinden. Auch Geffcken ist bei seinem Gruppenbildnis von vier Herren ganz ähnlich verfahren. Scholz bringt eine neue Note in sein Bildnis zweier Kinder dadurch, dass er sie in kleidsame Kostüme steckt und in eine hübsche Landschaft stellt. Kinder im Freien, ein sehr ansprechendes Motiv! Ein Porträtmaler sollte überhaupt Kinder nur im vertrauten Umgang mit ihren Haustieren und mit ihrem Spielzeug beobachten, da würde er eine Menge drolliger, sinniger, lebensvoller Züge aufgreifen können. Georg Schuster-Woldan, mit



Paul Ioanowitch. Bildnis der Frau von Mierka



Otto Hierl-Deronco pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Medja





Adolf Echtler pinx.

Agonie



feinen Empfindungen für das kindliche Wesen und den kindlichen Charakter begabt, hat dieses Moment in vielen poetisch gestimmten Bildern zum Ausdruck gebracht. In seinem Mädchenbildnis ist das Anmutige und Liebenswürdige einer kindlichen Erscheinung herausgearbeitet und mit allem Zauber malerischer Stimmung umgeben.

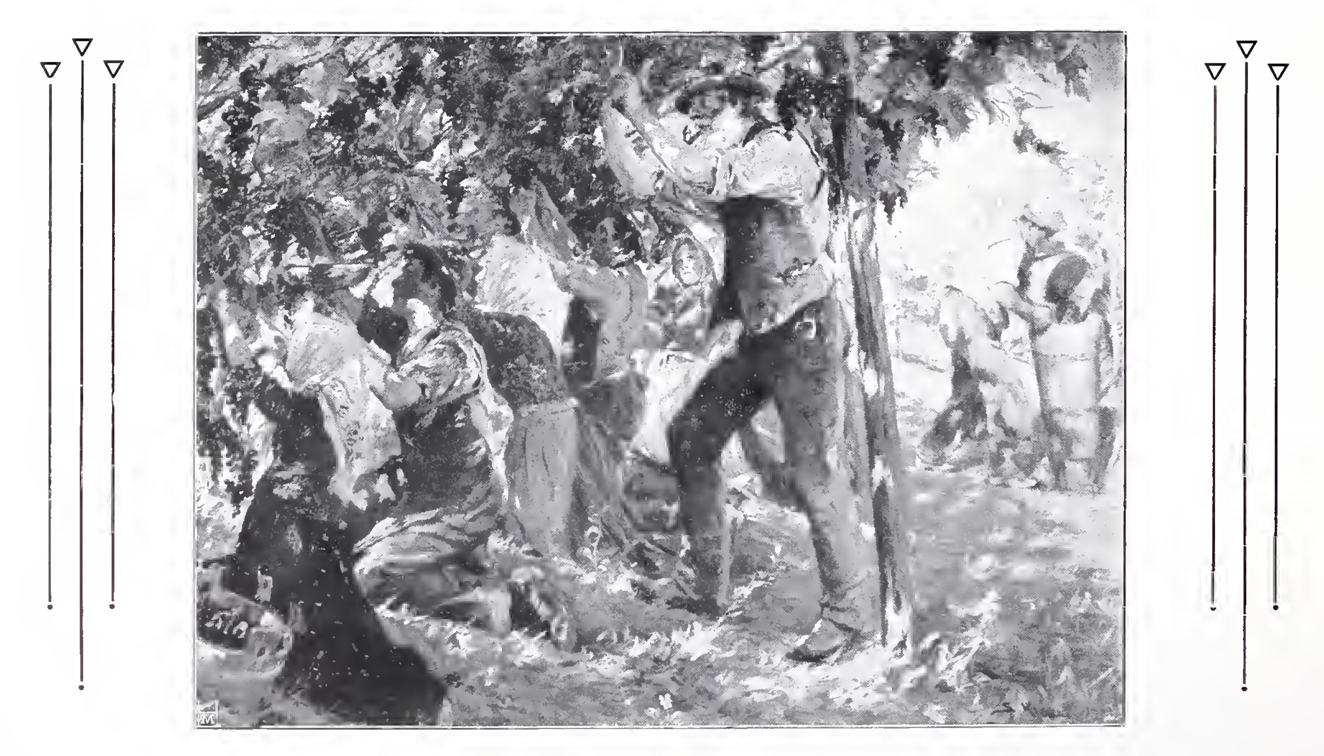
Ein wiederum auf vornehme Repräsentation gestimmtes Bildnis stellt uns Raffael Schuster-Woldan in dem Porträt der Frau Friedeberg in Berlin vor. Hier soll vor allem die Persönlichkeit mit ihrer Eigenart in ihrem ganz individuellen Ausdruck sprechen. Die schöne geistvolle Frau ist hier dargestellt, geschmückt mit all dem, was einer Frau gefällt. Gelingt es einem Maler, eine schöne Erscheinung in ein richtiges Licht zu stellen und alle Momente zu einem einzigen sichtbaren Ausdruck zu vereinigen, so gibt uns ein solches Bildnis etwas, worin sich sozusagen die Gattung selbst repräsentiert. Es liegt zwar nicht im Wesen des Bildnismalens, solche Wirkungen als Regel anzustreben, wie es nicht in der Absicht der Natur liegt, in jedem Individuum eine bestimmte Gattung zum Ausdruck zu bringen. Das Bildnis soll die Natur, das besonders ins Auge gefasste Objekt getreu darstellen. Die Bildniskunst soll im allgemeinen nichts weiter sein, als ein scharfgeschliffener Spiegel, der die Züge jedes Einzelnen naturwahr wiedergibt. Ungeachtet dessen lässt sich aber die Kunst doch nicht beschränken, sie ist das Bereich der unbegrenzten Möglichkeiten. Dafür spricht schon das Vorhandensein zweier Meister wie z. B. Holbein und Leonardo da Vinci. Zwischen einem Holbeinschen Porträt und der Mona Lisa von Leonardo liegen unendlich viele Zwischenstufen.



Eduard Veith. Bildnis der Baronesse M.

Fritz August von Kaulbach, der Maler schöner Frauen und hübscher Kinder, füllt auch heuer wieder einen eigenen Raum mit Bildnissen. Das Kaulbach-Kabinett bildet entschieden einen Glanzpunkt der Ausstellung, da wir hier in aller Ruhe das Schaffen und die Werke eines Einzelnen geniessen können. Kaulbach erweist sich als ein äusserst geschmackvoller, an einer alten künstlerischen

Franz Grässel. Enten



P. S. Kroyer. Weinlese in Tirol



Édouard Detaille. Kavallerie-Rekognoszierung

Kultur gebildeter Künstler. Es genügt ihm nicht, seine Modelle einfach vor den Beschauer hinzustellen, sondern er macht aus jedem Porträt ein dekorativ wirkungsvolles Bild. Wir erkennen in seiner Anordnung sofort den Maler. Wie reizvoll weiss Kaulbach zu arrangieren. Man darf nur das Gemälde mit den drei Kindern, die von einem Kranz reifer Früchte umgeben sind, betrachten oder das mit dem kleinen Jungen und dem Hündchen zur Seite. Die Bildwirkung wird noch gesteigert durch den Rahmen von Reblaub, der dieses hübsche Bild umschliesst und auf einen weiteren Raum, auf eine in neutralen Tönen gehaltene Landschaft hinweist. Doch ist dieser Ausblick so gegeben, dass das Auge nicht davon festgehalten wird, sondern von selbst immer wieder auf das hübsche Gesicht, die klugen leuchtenden Augen des Jungen zurückkehrt. Kaulbach verfügt über einen reichen Apparat von malerischen Ausdrucksmitteln, den er klug zu verwenden weiss und mit dem er die mannigfachsten Situationen hervorzaubert. Wo jedoch die Natur durch ein besonders hübsches und anmutiges Gesicht oder durch den Ausdruck herzlicher menschlicher Empfindung spricht, wie z. B. in dem Bilde Mutter und Kind, da bedarf es keines besonderen Aufwandes, es genügt all die Wärme und das Leben, das sich in solchen Erscheinungen offenbart, in Farben und Formen festzuhalten.

In der ausländischen Abteilung muss man die guten Porträts suchen. Die eleganten Pariser Bildnismaler fehlen. Etwas besser sieht es in dem englischen Saale aus. Nachträglich kam noch



C. K. Holsöe. Interieur

ein echter Lavery zu uns, ein pikantes mit viel Raffinement gemaltes Bildnis einer jungen Dame. Sie sitzt in vornehmer Haltung auf einem Stuhle aus der Empirezeit. Die rosafarbene Robe aus glänzender Seide füllt den Vordergrund gleich einem prächtigen Bukett von aufgeblühten Rosen. Das farbige Arrangement des Kostüms stimmt trefflich zu dem mattweissen Teint und den blonden Haaren. Der Hintergrund ist in neutraler brauner Farbe gehalten. Die glänzende Erscheinung der Dame hebt sich davon ab wie ein kostbares Schmuckstück in einer unscheinbaren Umgebung. Auch ein anderes Bildnis, von Austen Brown, ist sehr fein in seiner geschmackvollen Einfachheit. Am nächsten kommen diesen englischen Malern die Wiener Angeli und Ioanowitch. Wenn wir sagen am nächsten, so ist dabei immer noch an einen ziemlichen Abstand zwischen Wienern und Engländern zu denken.

Von dem Dänen Paulsen ist ein Bild „Interieur mit Figuren“ auf der Ausstellung. Man sieht durch den Rahmen des Bildes wie durch eine offene Türe in einen behaglich anmutenden Raum auf eine gemütliche Gesellschaft, die die Abendstunde beim Lampenlichte vereinigt. Wir bewundern die ausdrucksvollen, von mildem Lichtschein übergossenen Gesichter, in denen sich soviel individuelles Leben ausprägt. Das ist gute Bildnismalerei, intim und doch scharf beobachtetes Leben mit individuellem Ausdruck.

Bei der Betrachtung der Landschaftsbilder auf unserer internationalen Ausstellung müssen wir wieder zuerst bei den Holländern anfangen. Holland ist in der Kunst das konservativste Land. Freilich erwächst den Neuholländern daraus leicht ein Vorwurf. Man sagt, sie bringen immer das Gleiche. Die Ruhe und Abgeklärtheit in ihren Bildern gilt als Ausstrahlung ihres phlegmatischen Temperaments.



Miguel Hernandes Nagera. Andalusierin



Max Gaisser pinx.

Fischer, auf die Flut wartend





Charles Giron pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Schwingfest im Berner Oberland



Und doch ist in diesem Streben viel Gutes. Wir bedürfen gerade dieser Ruhe und Ausgeglichenheit. Die Landschaftsmalerei muss vor allem darnach trachten, einfach und feiner im Ausdruck zu werden. Es erging uns seltsam, als wir mitten in der Ausstellungszeit einmal die Galerie alter Meister besuchten. Ähnlich wie im Glaspalast hängt an den Wänden Bild an Bild. Die ungeheuere Verschiedenartigkeit im Stoff und im künstlerischen Ausdruck fällt gar nicht auf. Es ist so vieles nebeneinander, ohne dass eines das andere beeinträchtigt. Das Gute, Reife und Abgeklärte verträgt sich. Können wir dasselbe von unseren Ausstellungen sagen? Mit nichten. Man muss das Gute suchen, es mit den Augen gleichsam herausschälen aus dem Wuste einer kunterbunten Mannigfaltigkeit. Daher bei vielen Malern die Neigung zur Übertreibung dekorativer Wirkungen, ein Streben, das die Ausstellungen entschieden begünstigen. Selbst die Holländer neigen ein wenig dazu. Zwar bewirkt das Beispiel eines Israels, die angenehme Zurückhaltung und der feine Takt, den er in all seinen Schöpfungen bekundet, dass auch die anderen sich nicht zu auffällig hervortun. Und um dieser ruhigen Gesamthaltung willen ist der Eindruck eben so angenehm. Sie fallen einem nicht auf die Nerven und stören nicht. Sie wirken wie ein kleines Orchester mit Geigen, Flöten und Klarinetten. Ruhig spielen sie ihre alten Weisen,



Albert Ritzberger. Im kühlen Grunde

mag auch der Nachbar nebenan noch so laut die Trommel rühren und die Pauke schlagen. Aber trotz alledem können sie doch nicht aus ihrer Haut, sie sind eben auch Menschen des 20. Jahrhunderts, Künstler ihrer Zeit, und das will heissen, einige sind doch schon ein wenig angekränkelt von dem Streben nach dekorativen auffälligen Wirkungen. In der modernen Land-



Edmund Longot. Beim Fischverkauf

schaftsmalerei macht sich dieses Bestreben oft recht empfindlich bemerkbar. Und gerade hier sollte es sich gar nicht so stark hervordrängen. Gerade die Landschaft soll harmonisch, ausgeglichen, beruhigend auf uns wirken. Diese Beruhigung, die von einem Bilde ausgehen, die zum Beschauen und Betrachten einladen soll, fehlt den meisten modernen Bildern. Unsere Luft- und Lichtmaler, so wesensverwandt sie ihren alten Vorfahren, einem van Goyen, Aelbert Cuyp u. a., scheinen, sie vermögen doch nie die eigentliche Naturstimmung, die Seele der Landschaft vor uns hinzuzaubern. Bei meinem Gang durch die Galerie lud mich ein Bildchen von Cuyp ein, etwas länger zu verweilen. Es stellte eine Landschaft dar, einen Ausblick in sonnige Weiten. Alles schwimmt förmlich in einem feinen flüssigen Goldton, dessen Wärme und Leucht-

kraft durch den schattigen, in kühlen Tönen gehaltenen Vordergrund noch mehr hervorgehoben wird. Direkt starke und bunte Farben gibt es auf dem ganzen Bildchen nicht, sondern nur feine, zarte, durchschimmernde Töne von einem wunderbaren farbigen Ausdruck. Es ist Holland, das uns die Ruisdael, van Goyen und Cuyp darstellen. Es ist der Stimmungszauber, die Poesie der holländischen Landschaft, die uns in den einfachsten Motiven, einem unscheinbaren Fleckchen Erde, einem Bretterzaun, einem Teich mit nahen Ufern und im Grünen versteckten Häusern, einem Kanal, einem Ausblick auf ferne Gegenden so fühlbar entgegentritt. Dagegen fällt es auf, wie wenig auf den Bildern der jetzigen Holländer jener Stimmungsgehalt der Landschaft zu einem gleich originellen und eigenartigen Ausdruck kommt. Ausgenommen Israels, der seine Bilder zu einer wundersamen Einheitlichkeit in Ton und Farbe stimmt und zugleich eine tiefe poetische Wirkung erzielt. Die Modernen halten sich wohl in ihren Motiven an ihre nächste Umgebung, aber sie wissen doch nicht den eigenartigen Zauber dieser Natur voll zu erfassen. Sie sehen immer noch durch zu viele Brillen. Brüssel liegt zu nahe

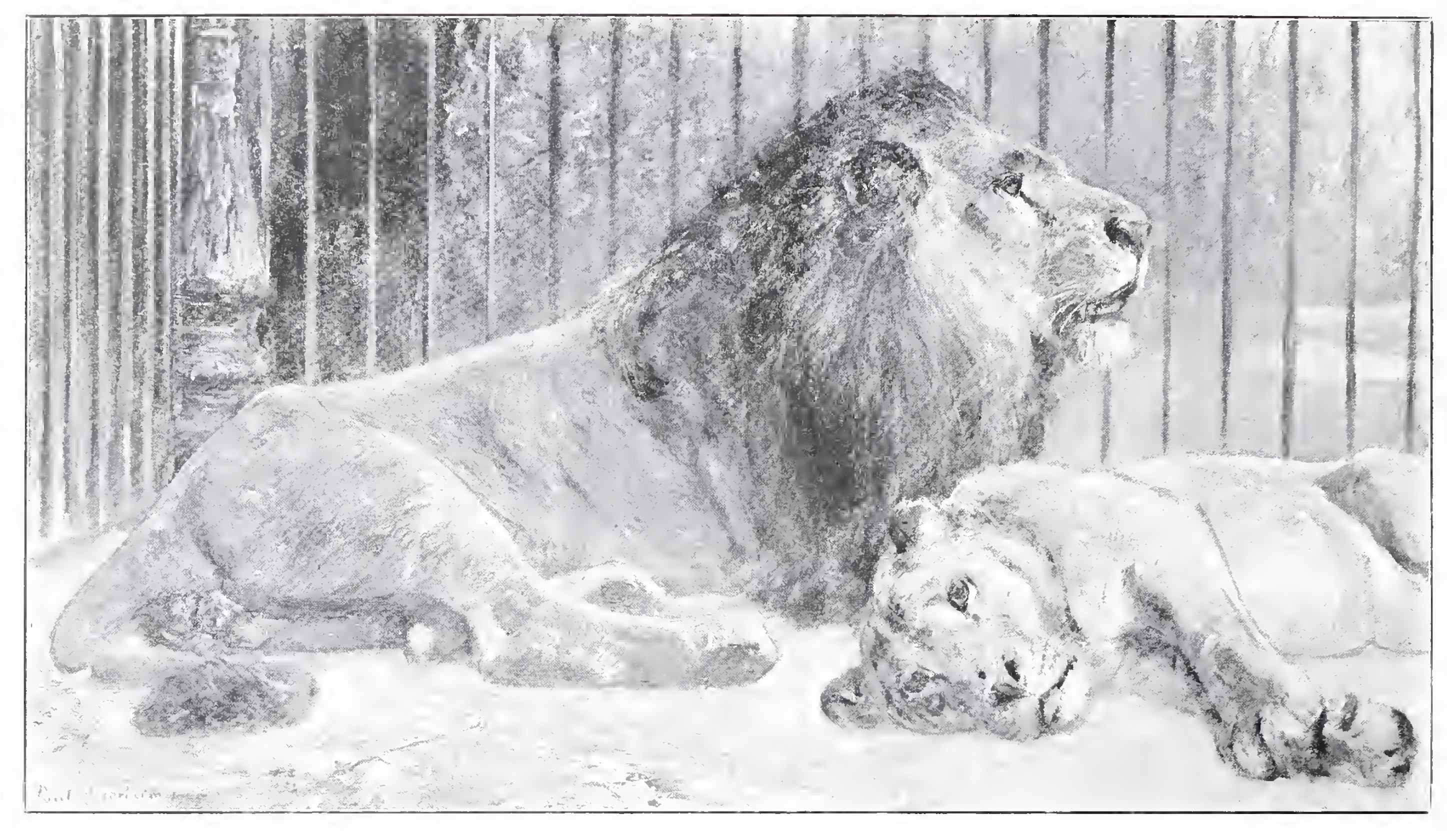


Adolf Eberle. Jagdeifer



Walter Geffcken. Gruppenbildnis

beim Haag, Brüssel und Paris hängen wiederum zu sehr zusammen, als dass darin eine Eigenart zu vollkommner Entwicklung gelangte. Man kann nicht originell und selbständig empfinden, ohne auch im Ausdruck originell und eigenartig zu sein. Wie gut wären die holländischen Maler daran, wenn sie sich Scheuklappen umziehen könnten, so oft sie Reisen unternehmen, oder wenn sie ruhig in irgend einem stillen Winkel ihres Landes sitzen blieben und in ihrer Natur das aufsuchen würden, was die Anschauung und die Phantasie ihrer Vorfahren beständig angeregt und



Paul Meyerheim. Löwenpaar

befruchtet hat. Statt dessen gibt es auch hier viele, die in Paris oder in Brüssel studieren und weiss Gott wo überall herumziehen, um die neuen Moden mitzumachen.

Der Impressionismus, der eingestandenermassen die Malerei in ähnliche Bahnen leitete, wie sie die alten Meister wandelten, hat vielfach das nicht gefördert, was in der Kunst das Erste und Wichtigste ist, die eigentliche Ausdrucksbeziehung zwischen Künstler und Natur. Nicht um ein Einsammeln von Eindrücken handelt es sich bei der Malerei, nicht um mehr oder weniger getreue Aufzeichnungen von flüchtigen Wahrnehmungen, das alles könnte schliesslich auf rein mechanischem optischem Wege auch zustande kommen. Wir haben doch im Kinematographen bereits ein Instrument, das uns die flüchtigsten Wahrnehmungen ganz getreu übermittelt. Will ein Maler nichts weiter als darstellen, wie ein Biergarten um 11 Uhr Mittags oder um ³/₄5 Uhr Abends aussieht, so genügt eine Impression und derjenige Beschauer, der sich für den Tatbestand interessiert, mag sich damit zufrieden geben. Aber man behaupte doch nicht, in der Lösung solcher Aufgaben bestünde der einzig erstrebenswerte Zweck der Malerei. Und schliesslich, was vermag der Maler, der mit dem farbigen Momentbilde der Natur wetteifert, gegen die Unmittelbarkeit und Schlagkraft dieser Wirkungen.

George Hendrik Breitner. Strassenanlage in Amsterdam

Das stärkste Rot, das reinste Gelb oder Blau wirkt stumpf und schmutzig gegen die Farbenpracht der Natur. Es bleibt immer nur ein relativer Ausdruck des Geschauten. Je mehr starke leuchtende Farben auf einem Bilde, desto schwieriger ist die Einheit und Konzentration der Stimmung zu erreichen. Es zeigt sich, dass eine direkte Wiedergabe der Eindrücke, eine Addition von blossen Wahrnehmungen auf einer Fläche, entweder in Punkten, Strichen oder Farbflecken nebeneinander gesetzt, immer noch kein Bild ausmachen, sondern dass eine gewisse Metamorphose, eine im künstlerischen Bewusstsein vollzogene Verarbeitung und Zubereitung der



Alice Léotard. Trio

Eindrücke für eine bewusste bildmässige Wirkung unerlässlich ist. Die eigentlichen Meister des Impressionismus haben das auch keinen Augenblick vergessen und es gibt mehr als ein Momentbild, das vorzüglich komponiert ist.

Der Impressionismus, als Ausdruck rein malerischer Wirkungen, hat viel Gutes gezeitigt, aber er hat auch die Begriffe verwirrt und vielfach die Meinung erweckt, als wäre es in der



Filippo Franzoni. Lodano, Abend (Tessiner Dorf)

Kunst damit getan, mit einer gewissen technischen Geschicklichkeit ausgerüstet, das Nächstbeste darzustellen, was sich dem Auge darbietet. Wir müssen wieder darauf sehen, die eigentlichsten Probleme der Kunst mehr zu betonen und dahin zu streben, wo der Mensch mit der ihn umgebenden Natur ganz bei sich zu Hause ist, wo der künstlerische Sinn des Menschen sein höchstes Genügen darin findet, zu einer immer vertiefteren, klareren Anschauung der ihn umgebenden Welt durchzudringen. Nicht in der Wiedergabe von Eindrücken und immer wieder nur Eindrücken, sondern im Ausdrucke der klar und deutlich geschauten und durchfühlten Natur soll die moderne Kunst ihr nächstes Ziel sehen. Nicht immer Impressionismus, sondern Expressionismus sei ihr nächstes Ziel! Warum wir diese Betrachtungen gerade bei den Holländern anknüpften, hat seinen besonderen Grund darin, dass uns hier gewisse Elemente und Erscheinungen geradezu darauf verweisen, dass hier noch ein gewisser Zusammenhang mit alten Traditionen besteht und Neigung

und Fähigkeiten vorhanden sind, die Natur dieses Landes im Sinne der Früheren wieder intim und poetisch zu schildern. Noch mehr als den Holländern würde es den Deutschen fruchten, wenn sie sich auf sich selbst besinnen und ihre Eigenart besser ausbilden wollten. Denn kein anderes Land ist von der Natur mehr bedacht worden, keines hat diese Fülle und Mannigfaltigkeit an landschaftlichen Eigentümlichkeiten und Reizen, als gerade Deutschland. Bei der Besprechung



Fritz Baer. Abend im Herbst (Schloss Blutenburg)

deutscher Landschaften werden wir auf diesen Punkt zurückkommen. Wir müssen zuerst noch einen kurzen Überblick über die Landschaftsmalerei in der internationalen Abteilung geben. Unter den belgischen Landschaften suchen wir vergebens nach Darstellungen von eigenartigem bodenständigem Charakter. Das moderne Belgien ist das Land der Industrie, des Maschinen- und Bergbaues, deshalb hat hier die Landschaft keinen sehr grossen Raum, die Kunst gibt zumeist Schilderungen des sozialen Lebens. Der Name Meunier sagt alles. Man kennt auch die Bilder, die die Nachtseiten des sozialen Lebens mit abschreckender Deutlichkeit schildern. Sie wirken wie Illustrationen zu einer Erzählung von Zolas Germinal. Die Schilderung der Landschaft steht ganz unter dem Einflusse der naturalistischen Prinzipien. Wir sehen nur Naturausschnitte: ein Stück von einem Hafen mit Schiffen, ein Getreidefeld bei aufgehender Sonne, einen blühenden

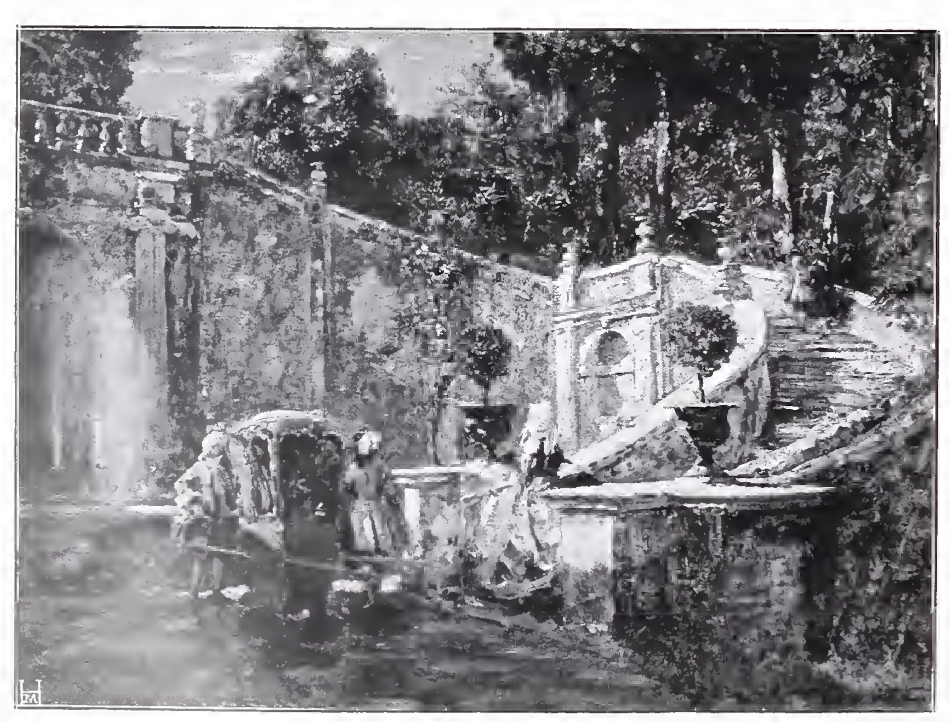
Apfelbaum in der Mittagssonne, ein Feld bei Nebelstimmung — immer die alten Motive nach dem Rezept von Claude Monet und van Goy gemalt. Diese Landschaften könnten sämtlich aus irgend einem Winkel und aus einem beliebigen Lande stammen, sie tragen ein vollständig internationales Gepräge.



Arnold Marc Gorter. Heideweg

Wir empfangen sofort andere Eindrücke, wenn wir uns den Engländern zuwenden. Durch alle diese Bilder, auch wenn sie gerade keine Auslese englischer Malerei darbieten, geht doch ein einheitlicher Zug. Die Engländer lieben in der Darstellung der Landschaft das Ruhige und Abgeklärte. Sie sind bereits so weit, alles Problematische, Experimentelle in der Kunst auf das Atelier zu beschränken. Daher finden blosse Studien keinen Eingang ins Haus. Ein Bild ist ihnen ein Stück Umgebung, ein Teil des Zimmers; es darf nicht aus dieser Umgebung herausfallen. Daher sehen wir das fast ängstliche Bestreben, den Gesamteindruck auf einen möglichst ruhigen gobelinartigen Ton abzustimmen.

Es sind ein paar schöne Landschaften von Walton und Priestmann auf der Ausstellung. Auf dem Bilde von Walton sieht man ins Grüne, auf einen idyllischen Fleck Erde. Um die Wipfel der Bäume legt sich die Luft, weich und flockig, wie man es zuweilen im Frühjahr beobachtet. Ein Bach durchzieht die Wiese, und das Wasser spiegelt des Himmels Bläue wieder. Priestmann zeigt uns einen Fluss, der breit zwischen sattgrünen Wiesen und einem Wäldchen dahinzieht. Ein Reiter auf einem Schimmel ist an einem Ufer sichtbar, Kühe weiden im Grünen. Man kann



Emma Ciardi. Die Sänfte



Fritz August von Kaulbach pinx.

Geraldine Farrar





Hermann Knopf pinx.

Feierabend



die Reize des Landlebens, die Stimmung einer reichen und üppigen Natur nicht besser schildern. Im Stimmungsausdruck dieser englischen Landschaften liegt etwas Eigenes, etwas spezifisch Englisches.

Unter den nordischen Völkern, die vor Jahren hier zum erstenmal so glänzend hervortraten,



Wilhelm Löwith. Neuigkeiten

sind höchstens unter den Schweden einige Landschafter bemerkenswert. Sie zeigen im allgemeinen noch dieselbe Neigung für starke dekorative Farben. Ihre Spezialität ist Schnee zu malen, Schnee, wie es ihn eben nur in den nordischen Gegenden gibt. Zu dem bläulich oder rötlich schimmernden Schnee stimmt dann die eigentümlich gefärbte, eisigklare Luft sehr gut. Hedberg ist ein solcher Spezialist in Winter-Landschaften. Kallstenius versteht es trefflich, atmosphärische Stimmungen darzustellen. Abends, morgens, mittags, zu allen Tageszeiten beobachtet er die Luft und prägt sich ihre charakteristischen Färbungen und Wolkenbildungen ein. Seine Bilder wirken darum ungemein überzeugend, sie haben eine gewisse Naturnähe.

Bei der Betrachtung der deutschen Landschaftsmalerei fällt sofort eines auf: deutsche Landschaft und deutsche Romantik, das sind fast zwei unzertrennliche Begriffe geworden. Die Romantiker sind es zuerst gewesen, die in ihrem Suchen nach der blauen Wunderblume der Kunst in das Dickicht und Dornengestrüpp des deutschen Waldes eindrangen. Schwind hat da all seine köstlichen Einfälle und lichten Träume erlebt. Die Landschafter haben uns erst die Wirklichkeit erschlossen, sie haben die eigenartige Schönheit mancher Landstriche entdeckt. Sie sind es, die uns die farbige Herrlichkeit der Moore, unserer Berge und Täler, Flüsse und Seen, Ebenen und Hügelgelände, die zauberischen Reize der atmosphärischen Erscheinungen wiesen. Und je nach der Entwicklung der künstlerischen Probleme wechselte auch der Schauplatz der Landschaft. Eine zeitlang, als noch die zeichnerische Richtung in der Landschaftsmalerei vorherrschte, suchten die Maler mit Vorliebe die Berge auf. Das felsige Gestein mit seinen mannigfachen Bildungen und Formen bot vorzügliche Motive. Heute sehen wir bei einer gewissen Vorliebe für die Gebirgswelt neben der zeichnerischen Behandlung auch die Farbe starken Anteil nehmen. Man könnte sich wohl keine grösseren Gegensätze denken als die Werke des jüngst verstorbenen Malers Steffan — einer der besten Vertreter der älteren Generation — und die Bilder des in vollster Schaffenskraft stehenden Koloristen Baer. Bei Steffan die sorgfältige Beobachtung alles Sichtbaren, die aufmerksamste zeichnerische Behandlung des Details, jedes Gemälde ein ge-



Heinrich Schlitt. Gnomen



Hans von Petersen. Das Wrack

treues Spiegelbild der Natur. Bei Baer zeigt sich alles nur in farbigen Massen, in der malerischen Erscheinung, worin oft alles Detail und alle Form aufgelöst wird. Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er jedes Motiv seiner koloristisch gestimmten Empfindung. Eine ganz bestimmte Ansicht eines Berges, gleichsam ein charakteristisches Bild seiner eigenartigen Formen, zugleich im Zu-

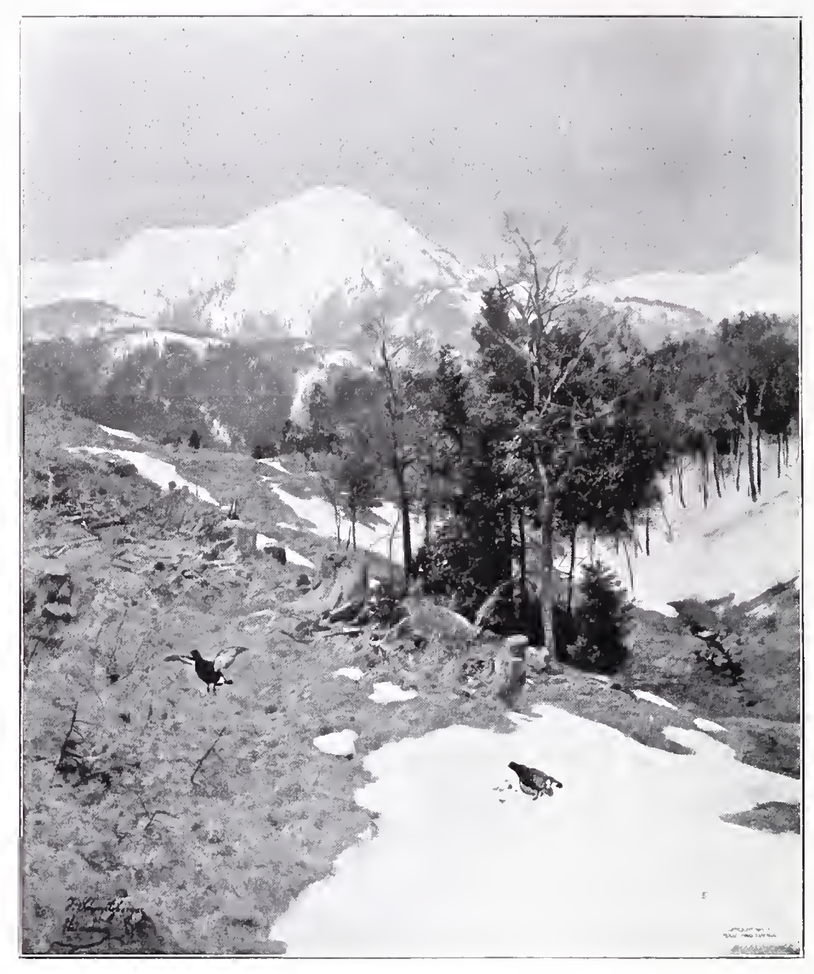


Hermann Urban. Römischer Herbst

sammenhange mit der ganzen landschaftlichen Situation, gibt Strützel in seiner „Benediktenwand“. Sie erscheint uns in ihrem anmutigsten farbigen Gewande mit einer herrlichen Aussicht auf die ganze Umgebung bis weit in die blaue dunstige Ferne. Auf dem Bilde „Morgendämmerung“ von Schmitzberger interessiert weniger das Bergland selbst, dieses bildet sozusagen nur die stimmungsvolle Folie zu einem Intermezzo zweier balzender Auerhähne.

Der Wald tritt uns in der gegenwärtigen, malerischen Problemen zugewandten Zeit nur als farbige Erscheinung entgegen. Wenn auch nicht alle Maler so weit gehen wie Trübner, dem es in erster Linie nur um die grüne Farbe zu tun ist und dessen Auge sich an grünen Tönen unersättlich weidet, so packen doch die meisten das Motiv Wald von der koloristischen Seite an. Und

der Wald ist ergiebig genug; er nährt viele Maler und bietet ihnen kräftige Kost. Ehemals, in der zeichnerischen Periode der Landschaftsmalerei, konnte man von manchen Bildern sagen, man sehe vor lauter Bäumen den Wald nicht, jetzt ist es umgekehrt, die Maler kommen vor lauter Waldesstimmung nicht dazu, die Bäume zu malen. Und jeder Baum ist doch gewissermassen eine Individualität. Nicht nur der Baum, sondern auch die Bäume haben ihren bestimmten Charakter: Eichen, Buchen, Tannen, Birken, jeder ist anders. Nicht bloss in dem einzelnen Blatt prägen sich gewisse Unterschiede aus, auch die ganze Masse von Blättern, Ästen, Zweigen zeigt diesen Charakter, so dass man auch aus der Gesamterscheinung der Bäume erkennen kann, von welcher Art dieses Holz und dieser Wald ist. Schon die blosse Silhouette dunkler Baummassen lässt, wie Pietzsch und Haider zeigen, sofort den Tannenwald oder den Laubwald erkennen. Die gleiche eingehende Charakteristik sollte auch dem Boden, dem Terrain, auf dem die Bäume stehen, zugewandt werden. Man muss fühlen, auf diesem Grunde wachsen solche Bäume, hier können sie wurzeln und gedeihen. Sterner beobachtete das Waldinnere mit kräftigen Buchenstämmen und breiten Laubmassen, durch die die Sonnenstrahlen hindurchdringen. Vinnen malt den Wald zur Frühlingszeit. Er zeigt den Nadelwald mit prächtigen gesunden Fichten und Föhren, dazwischen stehen Laubbäume mit dem ersten, sprossenden Grün daran. Den Boden



Joseph Schmitzberger. Morgendämmerung



Gaston La Touche. Nachtfest



Hermann Kaulbach pinx.

Maiandacht





Paul Chabas pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis des Fräulein S. M.



bedeckt grünes Moos von satter Farbe. Moderndes Laub schiebt sich dazwischen. Es ist fetter Waldboden, auf dem wohl so prächtige Bäume gedeihen mögen. Hagen führt uns in den grünen Wald. Zwischen den Stämmen hindurch wandeln wir auf laubbestreuten Wegen, immer weiter, tiefer hinein in das geheimnisvolle grüne Dunkel. Der räumliche Eindruck, sozusagen das architektonische in dem Bilde des Waldes, ist mit grossem Geschick herausgearbeitet. Die Freude



Jozef Israels. Das stille Mütterchen

am Grün, die Lust am Walde, die uns zur Sommerszeit überkommt, wenn alles in üppiger Fülle prangt, diese Wonne im Grünen schildert Münzer in einer feinabgestimmten grünen Symphonie. Das prächtige Mädchen im weissen Kleide, von der Sonne beschienen, ist so recht der Ausdruck fröhlicher Lebenslust und heller Freude am Dasein. Die träumerische Stimmung, die der Wald zuweilen in uns erweckt, besonders zur Mittagszeit, wenn draussen die Sommerhitze glostet und kein Windhauch durch die grünen Blätter geht, weht uns aus Erlers Bild „Der grüne Heinrich“ an. In solchen Stunden und Stimmungen, die gegen Abend noch zunehmen und an Intensität gewinnen, da kann es einem wohl passieren, dass man im tiefen Forst an alte Mären und Wunder denkt und, vom Halbschlaf übermannt, plötzlich zwischen Farrenkräutern und Moosen unter seltsamen Blumen von jenen fabelhaften kleinen Wesen träumt, die in einer

eigenen Welt leben und die fern von allem menschlichen Getriebe hier aussen im Grünen hausen, weit draussen, wohin selten ein menschlicher Fuss sich verirrt. Schlitt kennt dieses kleine Volk gut und hat es schon oft belauscht. Auch Oberländer weiss etwas von den Geistern des Waldes. Es ist eine richtige Geschichte, die er uns in dem Bilde, der Zwerg und die beiden Riesen, erzählt. Der Text dazu heisst: Es waren einmal ein paar Riesen, die waren tagsüber viel im Land herumgelaufen und hatten die Strassen unsicher gemacht, die Kaufleute angefallen und die Wanderer umgebracht, und als sie von all diesen schlimmen Händeln müde geworden, legten sie sich am Abend in den Wald unter eine grosse Eiche. Der eine fasste sein Schwert mit beiden Händen, zog die Kniee an und lehnte sich mit dem Rücken an den breiten Stamm. Der andere lehnte seinen grossen Spiess an den Baum und legte sich auf den Boden. Bald fingen sie an zu schnarchen, dass das Laub an dem Baume zitterte und sich die Äste und Zweige niederbogen. Dieweil sass ein boshafter Zwerg, ein ganz kleinwinziges Männchen auf einem Ast. Und als er die beiden unter sich so schnarchen hörte, beschloss er, ihnen einen Schabernack zu spielen. Er warf solange Eicheln auf einen der Schläfer herab, bis er erwachte und seinen Kameraden anstiess und sagte: „Was schlägst Du mich?“ „Du träumst“, sagte der andere, „ich schlage Dich nicht“. Sie legten sich wieder zum Schlaf nieder, da warf der Zwerg von neuem seine Eicheln herab. „Was soll das?“ rief der andere, „warum wirfst Du mich?“ „Ich werfe Dich nicht“, antwortete der erste und brummte. Sie zankten sich eine Weile herum, doch weil sie müde waren, liessen sie's gut sein, und die Augen fielen ihnen wieder zu. Der Zwerg fing sein Spiel von neuem an, suchte diesmal eine grosse Eichel aus und warf sie dem einen Riesen auf die Nase. „Das ist zu arg!“ schrie dieser, griff zu seinem Schwerte und hieb auf den anderen los. Dieser setzte sich auch zur Wehr und so schlugen und stachen beide in grenzenloser Wut aufeinander, bis sie alle beide tot umsanken. Das ist die Geschichte von den beiden Riesen und dem Zwerge, so wie sie vor Jahren unsere Grossmutter erzählt



Willy Martens. Bildnis der Gattin des Künstlers

hat. Doch wenden wir uns wieder der Betrachtung der Aufgaben und Motive der Landschaftsmalerei zu.

Ein weiteres, höchst reizvolles Motiv der Landschaftsmalerei ist die Darstellung des Wassers. Das Wasser ist der Spiegel in der Landschaft; die wechselnden Stimmungen der Luft, das Spiel von Licht und Schatten, das mannigfache vegetative Leben in der Landschaft kommt erst



Karel Klinkenberg. Brücke in Rotterdam

durch diesen Spiegel recht zum Ausdruck. Die schönen Flussläufe mit den verschiedenartigen Uferbildungen, die rauschenden Bäche und stillen Kanäle, einsame Weiher, Altwasser und Teiche, das Meer in seinen ewigen Wechseln, das alles gewährt dem Auge des Landschaftsmalers eine Welt von farbigen Eindrücken und Bildern. So lange es eine Landschaftsmalerei gibt, spielt die Darstellung des Wassers eine wichtige Rolle. Das Wasser an sich, als flüssiges Element, das Toben, Schäumen, Wirbeln, Wogen der Wellen veranschaulicht am besten Hans Bartels durch seine meisterliche technische Behandlung. Die Meeresruhe dagegen, das dramatische Moment eines im Meeressturm bedrängten Schiffes, kommt in packenden Zügen in Hans Petersens „Wrack“ zum Ausdruck. Im Gegensatz zu Bartels herrscht in Petersens Bildern die dekorative Schönheit vor. Ein romantisches Element liegt in seiner Kunst — etwas von der Stimmung im

fliegenden Holländer ist in den beiden Bildern „Wrack“ und „Seenot“ zu verspüren. Ein Stück Meer in seiner elementaren Schönheit mit brandenden Wogen, weissem Gischt auf den Wellenkämmen und blauschwarzen schaurigen Tiefen sehen wir auf Sindings Gemälde „Lofoten.“ Früher, als die Landschafter noch ausser Landes gingen, um die malerischen Reize ferner Länder auf ihrer



Paul Philip Rink. Hochzeit in Volendam

Leinwand festzuhalten und im Malkasten mit nach Hause zu nehmen, da standen die Besucher des Kunstvereins mit stummer Ehrfurcht vor jenen Bildern, die uns den Orient, Italien, Spanien, Algier, das Nordkap und die Wunder der Eiswelt näher brachten. Dieser kosmopolitische Zug in der Landschaftsmalerei hat längst aufgehört. Nicht mehr um interessante Ansichten und Prospekte handelt es sich jetzt, sondern mehr oder weniger um die Darstellung rein malerischer Erscheinungen, daher auch Sindings Bild in erster Linie ein malerisches Motiv ist. Er malt das Meer, wie es sich im Norden zeigt, Karl Boehme malt die Schönheit des südlichen Meeres.



Karl Schildt. Holsteinische Landschaft



Rudolf Schramm-Zittau. Hühnerhof



Willem Steelink. Schafmarkt in Holland



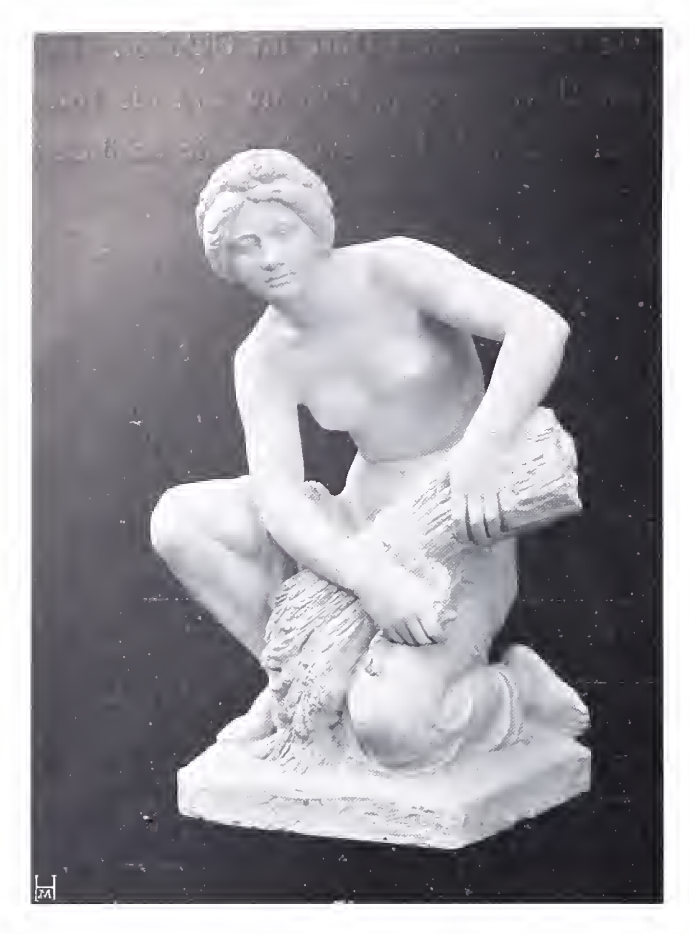
José Moreno Carbonero. Wallfahrt nach Rocio

Canal hat auch ein ganz bestimmtes Motiv im Auge, ein holländisches Dorf im Oktober. Der breite Wasserspiegel im Vordergrund, die schilfbestandenen Ufer, die Pappelbäume und die roten Dächer des Dorfes, dazu die graue, von Dünsten und Nebel gesättigte Luft ergeben die schönsten



Jacques E. Blanche. Mädchen in Sommertoilette

malerischen Wirkungen. Dieses Bild will schon die besondere Stimmung der Jahres- und Tageszeit zum Ausdruck bringen, die malerische Stimmungskraft der herbstlich gefärbten Vegetation im Einklang mit Wasser und Luft. Ganz prächtig ist in dieser Hinsicht ein Bild von Schönleber, das eine Brücke in Viareggio darstellt. Das Wasser, das unter der Brücke hinwegzieht, erglänzt in hellem Schein. Das alte Gemäuer der Brücke ist angehaucht von der Wärme und Glut der scheidenden Sonne, welche die mannigfaltigsten Farben hervorzaubert, dazu noch die verschleierten Massen der Häusergruppen am Ufer und über der dunklen Silhouette der Brücke und der Häuser das Aufleuchten und Erlöschen des Abendhimmels. So einfach das



Erwin Kurz. Garbenbinderin (Gipsmodell)

Motiv an sich ist, ein Malerauge entdeckte darin eine Welt von farbigen Erscheinungen und Wundern. Zu welcher prächtigen dekorativen Wirkung wusste auch Küstner einen einfachen Vorwurf, einen Wasserspiegel mit einer Gruppe von Pappelbäumen, um die die Dämmerung ihre schwarzen Schatten legte, zu steigern. Hier ist es mehr eine rein künstlerische Absicht, die das Motiv, wie sie es in der Natur vorfindet, umwandelt, sozusagen übersetzt, um gewisse Bild-Wirkungen zu erzielen; dagegen gibt Karl Schildt ein Stück Holsteinischer Landschaft wie einen unmittelbar aufgenommenen Natureindruck wieder. Ganz ähnlich auch Philipp Röth in seiner westfälischen Landschaft. Eine ganz andere Auffassung der landschaftlichen Natur und des malerischen Ausdruckes gewahren wir in einigen Arbeiten von Hermann Urban. Das Streben dieses Malers verdient, dass die allgemeine Aufmerksamkeit immer wieder darauf gelenkt wird. Urban geht ganz eigene Wege, aber nicht um etwas Besonders zu sein, eine Absicht, die jeder Originalität in den Augen anderer nun einmal anzuhaften scheint. Urban darf originell sein, weil er dazu künstlerisch im hohen Grade befähigt ist. Es dünkt ihm langweilig, nach einem bekannten Rezept alljährlich so und so viele Bilder zu malen. Er sieht in jedem Bilde eine neue Aufgabe und ein neues Problem. Mit seiner eigenartigen Malweise gewinnt er allen Dingen einen eigentümlichen Ausdruck ab. Urban ist der Künstler, der in keinem Bilde direktgemalte Natur wiedergibt, sondern in seinem



Egide Rombaux. Die Satanstöchter (Gipsgruppe)



Raffael Schuster-Woldan pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Leben



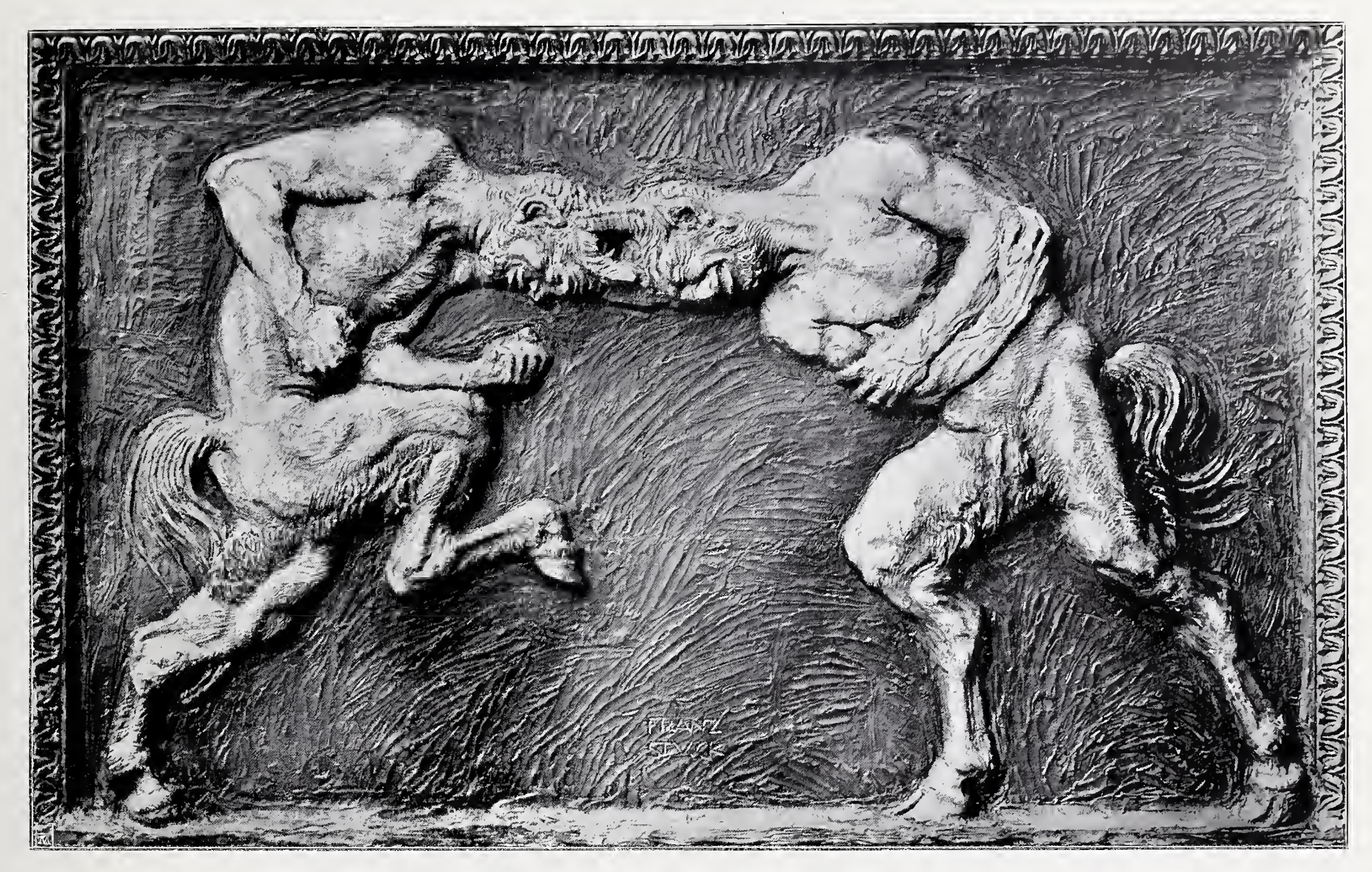


W. Bouguereau pinx.

Frühling



malerischen Ausdruck das Charakteristische der Erscheinungen in grosszügiger Weise festhält. Im Spätsommer führt er in die Umgebung eines italienischen Sees oder vielmehr an die Küste. Im Vordergrund ist es die Schönheit einer grünen blumigen Wiese, die wie von einem Wall von Zypressen umschlossen wird. Über diese dunkle grüne Mauer schweift der Blick hinaus auf das blaue Meer und auf die ansteigende Küste mit einem mannigfach abgestuften Berggelände.



Franz Stuck. Kämpfende Faune (Relief)

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Wie die Formation dieser Hügel, die verschiedenen Pläne, sozusagen das Architektonische des Terrains gegeben sind und doch die Impression des ersten Eindrucks gewahrt wird, darin offenbart sich Urbans Talent von seiner besten Seite. Es ist eine Landschaftsmalerei, die auf das Wesentliche der Erscheinung ausgeht, eine grosszügig erfasste Natur, real und ideal zugleich, es ist das, was man in der Kunst Stil nennt. Vielleicht erreichen wir auf diesem Wege noch einmal, was Rottmann bei seinen Freskobildern in den Arkaden vorschwebte. Wäre Rottmann nur im Besitze dieser malerischen Ausdrucksmittel gewesen, deren sich Urban mit souveräner Sicherheit bedient!

Die Plastik hat auf der heurigen IX. Internationalen Ausstellung im Glaspalast eine ungemein reichhaltige und glänzende Vertretung gefunden. Über dreihundert Werke: Figuren, Gruppen, in Stein, Bronze oder Gips sind im Vestibül und in den verschiedenen Sälen aufgestellt. Wir sehen dramatisch bewegte, lyrisch zartgestimmte, idyllisch anmutige, genrehaft witzige Stoffe in allen

erdenklichen Formen behandelt. Das Motiv spielt eine grosse Rolle. Für seine Bedeutung in der kirchlichen Kunst ist eine Arbeit von Valentin Kraus, „Unsere Erlösung“, sehr bezeichnend. Hier ist es in erster Linie das Interesse am Gegenstand, das uns anzieht und festhält. Christus ist dargestellt als Schmerzensmensch, auf dem Kreuzesstamm zusammengekauert.

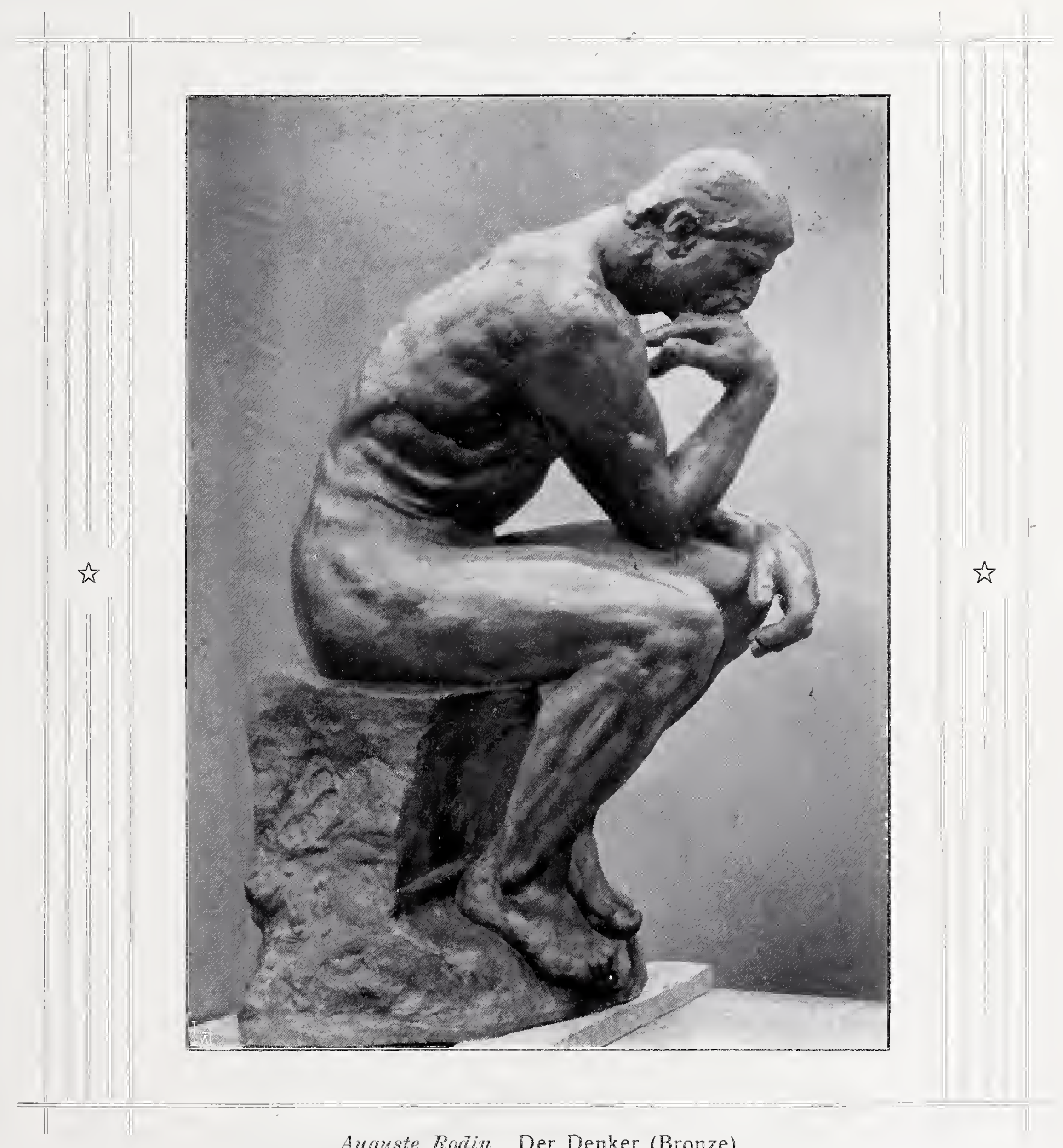


August Hudler. Dengler (Bronzierter Gips)

Auch bei einem anderen Werke, bei der Gruppe „Die Satanstöchter“ des Belgiers Rombaux, ist es ein vorwiegend stoffliches Interesse an dem rätselvollen Dasein dieser ineinander verschlungenen Körper, das uns zuerst fesselt. Die Gruppe ist ausserdem in Marmor komponiert, einem Material, in dem gewisse malerische Wirkungen der Form noch zum Ausdruck gebracht werden können, die natürlich im Gipsmodell verloren gehen.

Die zwei folgenden Arbeiten zeigen uns die plastische Kunst in ihren eigentlichen Wirkungen, wenn sie auch in der Art der Naturanschauung und im Charakter ihrer Formgebung grund-

verschieden sind. Rodin hat in der Figur des sogenannten Denkers ein Werk geschaffen, bei dem er einmal mit etwas mehr Sorgfalt, als man bei ihm gewöhnt ist, Wert darauf legt, die Totalität der Erscheinung in einem möglichst einheitlichen und geschlossenen Raumbild vorzuführen. Aber dennoch wirkt die Formgebung durch ziemliche Übertreibung im Detail nicht sonderlich har-



Auguste Rodin. Der Denker (Bronze)

monisch und einheitlich. Die Figur lässt, obwohl sie einen sitzenden Mann in voller Ruhe darstellen soll, in der ziemlich unbequemen Stellung jenes Gefühl der Ruhe vermissen, das in solcher Haltung sonst im ganzen Körper ausgesprochen liegt. Viel mehr kommt dieses Moment zum Ausdruck in der Figur „Dengler“ von August Hudler. Das Motiv verhilft noch dazu, diese Empfindung zu verdeutlichen. Der Dengler sitzt auf seinem Dengel-Stock und prüft aufmerksam die Schneide seiner Sense. Er ist ganz bei der Sache. Bei dieser Figur ist der Schwerpunkt der ganzen Erscheinung innerhalb ihres eigenen Daseins, in ihre eigene räumliche Begrenzung gelegt. Sie stellt ein in sich ruhendes, abgeschlossenes Ganze dar. Die Plastik findet in der Lösung

solcher Aufgaben ihre eigentlichste Bestimmung und ihr Genügen. Sie kann aber auch als angewandte Kunst auftreten und als solche dem Raume zum Schmucke dienen. Dies tut sie z. B. in dem Relief „Kämpfende Faune“ von Stuck. Dieses Relief wäre als Supraporte über einer Türe oder als Füllung in einen Kamin eingelassen am Platze. Die beiden anderen Gruppen und Figuren, das reizende „Rotkäppchen mit Wolf“ von Düll und Pezold und die anmutige „Garbenbinderin“ von Erwin Kurz, erinnern uns an die in letzter Zeit in München entstandenen Zierbrunnen, in denen die Münchener Plastik als angewandte Kunst so überaus originelle und reizvolle Werke geschaffen hat. Die Rotkäppchengruppe krönt den neuen Brunnen am Kosttor und die Figur der Garbenbinderin schmückt den erst kürzlich vollendeten Brunnen auf dem Thierschplatze. Mit solchen Werken tritt die Plastik über den Rahmen der Ausstellung hinaus in unsere unmittelbare Umgebung und sucht Anschluss an das Leben der Gegenwart. Und darin liegt schliesslich auch die eigentliche Aufgabe und der besondere Zweck aller angewandten Kunst.



Heinrich Düll und Georg Pezold.
Rotkäppchen (Bekrönungsgruppe des Wolfsbrunnens in München)



Valentin Kraus. Unsere Erlösung
(Marmor)

